This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

6000958971

Gr. Verse
Comm

DIE

SKENE DER HELLENEN.

EIN VERSUCH

VON

A. SCHÖNBORN

PROFESSOR AM KÖNIGL. FRIEDRICH-WILHELMS-GYMNASIUM
IN POSEN.

NACH DEM TODE DES VERFASSERS HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. CARL SCHÖNBORN

DIRECTOR DES MAGDALENEN-GYMNASIUMS IN BRESLAU.

LEIPZIG,
VERLAG VON S. HIRZEL.
1858.

293. e. 89.

BIBLIOTHECA·BODLEIANA·

VORWORT.

Es ist dem Verfasser des vorliegenden Buches, meinem geliebten Bruder, nicht vergönnt gewesen, den Druck zu erleben. Nachdem er zu seiner Freude die Zusage des Herrn Verlegers erhalten hatte, erbat er sich das Manuscript nochmals zurück, um einige kleine rathsam scheinende Ergänzungen zu machen. Aber er hatte in der heroischen Standhaftigkeit, mit welcher er, der ganzen Gefahr seiner schweren Herzkrankheit sich vollkommen bewusst, seines Amtes bis zum Beginn der Sommerferien des Jahres 1857 und so lange gewartet hatte, bis die physische Unmöglichkeit eintrat zu unterrichten, dem Körper zu viel zugemuthet. Zwar beschäftigte er sich selbst in den letzten überaus schweren Wochen seines Lebens noch mit den Vorbereitungen zu den kleinen Zusätzen; zu manchen wünschte er noch einige seltene Kupferwerke auf der Königlichen Bibliothek in Berlin einzusehen. Aber als das Manuscript, welches ich während seines Entstehens nach und nach Gelegenheit gehabt hatte zu lesen, nach seinem am 1. September 1857 erfolgten Tode in meine Hände zurückkam, fand ich nichts hinzugesetzt als die Dedication.

So blieb mir nichts übrig als für einen getreuen Abdruck zu sorgen. Die Verspätung ist theils aus zufälligen Umständen, theils aus dem auch von dem Verfasser gehegten Wunsche entstanden einige erläuternde Abbildungen zu geben.

Diese Untersuchungen über die Skene der alten Theater sind nämlich nicht allein Combinationen aus den Stellen des Vitruv's, des Pollux und der Scholiasten und aus den erhaltenen

Dramen mit gelegentlicher Berücksichtigung eines oder des anderen Grundrisses der meist nur mangelhaft erhaltenen Theater, sondern sie beruhen wesentlich auch auf der eigenen Anschauung und Untersuchung der vielen in Kleinasien vorhandenen Ruinen antiker Theater. Mein Bruder hat zwei Reisen dorthin gemacht. Er verfolgte dabei zunächst zwar geographische Zwecke; er wünschte zur Erforschung dieses uralten Culturlandes etwas beizutragen, welches dennoch ausser einzelnen Karavanenstrassen und schmalen Küstenstrecken grossentheils so unbekannt war, wie kaum irgend ein anderes. Aber die Entdeckungen einzelner Reisenden, namentlich in Lykien, zeigten, dass sich dort auch so viele Reste aus dem classischen Alterthume erhalten hatten, wie fast nirgends. Der Schluss schien erlaubt, es müssten von den vielen griechischen Städten, die nach den alten Geographen etc. in den von den Küsten wenig entfernten Berglandschaften gelegen hatten, um so bedeutendere Ruinen erhalten sein, als die schwache Hirtenbevölkerung, die jene Gegenden im Sommer durchzog, geringe Veranlassung hatte die Reste des Alterthums absichtlich zu vernichten, wie dies in Griechenland und Italien geschehen war, und in Ungarn und Siebenbürgen noch jetzt geschieht. Namentlich äusserte er wiederholt gegen mich die Hoffnung, dort auch noch ein oder das andere Theater ganz erhalten zu finden, was er um so mehr wünschte, als er nicht nur den grossen Dramatikern der Griechen ein ernstes Studium zugewendet hatte, sondern auch mit den antiquarischen Fragen über die Einrichtung der Skene sich viel beschäftigte. Endlich reizte ihn das Räthsel der lycischen Sprache, wenn es sein könnte, zu seiner Lösung etwas beizutragen. Er war auch mit den semitischen Sprachen seit vielen Jahren bekannt genug, um sich der Hoffnung hinzugeben, wenn es nur gelänge, recht viele Inschriften genau zu copiren, so würde es möglich sein, einen ersten Schritt zu ihrer Entzifferung zu thun.

Mit solchen Absichten wurde nach den umfassendsten Studien der ihm zugänglichen literarischen Hülfsmittel und nachdem er mit unbeugsamer Willenskraft seinen Körper zur Ent-

behrung vieler uns gewöhnlichen Bequemlichkeiten des Lebens und zur Ertragung von Beschwerden gewöhnt hatte, die Reise in Gesellschaft der Herren Dr. Kiepert und Dr. Löw in der Mitte des Jahres 1841 unternommen. Die Reisenden trennten, verschiedene Zwecke verfolgend, sich nicht lange nach der Ankunft in Kleinasien, und nur ein Theil des folgenden Winters wurde von meinem Bruder in Gesellschaft des Herrn Dr. Löw in Rhodus zugebracht. Ausser dem ihm bereitwillig gewährten Urlaube von seinem Amte hatte er sich auch einer Geldunterstützung von Seiten des Staates zu erfreuen. Wenn aber der Hauptzweck der Reise erreicht werden sollte, die geographischen Verhältnisse der in vieler Hinsicht wenig bekannten Landschaften von Karien, Lykien, Pamphylien, Pisidien etc., namentlich den Lauf der Flüsse und die Gebirgszüge zu erforschen und die Reste der alten Wohnsitze aufzusuchen, so war es nöthig, die Hauptstrassen eher zu vermeiden als ihnen zu folgen, und die Gegenden nach den verschiedensten Richtungen zu durchstreifen. Dies war bei der Beschränktheit der vorhandenen Mittel und der Kürze der gewährten Zeit nur bei der einfachsten Reiseart ausführbar. Mein Bruder durchzog daher, von einem einzigen Türken der Gegend begleitet, der die Sorge für die zwei oder drei Pferde hatte, das Land, und kam oft erst nach Verlauf mehrerer Wochen in eine der Städte an der Küste.

Von der ersten Reise im Sommer 1842 zurückgekehrt ging er, so viel sein mühvolles Schulamt zuliess, bald an die Bearbeitung des gewonnenen Materials. Aber eine schleunige eigene Bekanntmachung der Resultate lag nicht in seiner Weise; das so berechtigte Streben, sich die Priorität der mit Aufbietung der äussersten Kraft gemachten Entdeckungen zu sichern, war ihm sehr fern. Mit grosser Bereitwilligkeit hatte er den Herren Fellows, Forbes, Spratt, Texier, mit denen er in Kleinasien zusammengetroffen war, willkommene Mittheilungen über die von ihm zuerst durchreisten Gegenden gemacht, und ebenso bereit war er, seine Untersuchungen der neuen schönen Karte von Kleinasien, welche Herr Dr. Kiepert 1844 in sechs

Blättern herausgab, zu Gute kommen zu lassen. Er selbst veröffentlichte nur in dem Programme des Königlichen Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums in Posen vom Jahre 1843 die Abhandlung: über einige Flüsse Lykiens und Pamphyliens nach Mittheilungen des Prof. Dr. Löw und nach eigenen Notizen, und in dem vom Jahre 1849 die Abhandlung: Beiträge zur Geographie Kleinasiens.

Meinem Andringen zu umfassenderen Publicationen begegnete er meist mit dem Wunsche, zuvor nochmals einzelne Theile der Südküste Kleinasiens zu besuchen, um über Zweifelhaftes ins Klare zu kommen. Für diese zweite Reise vom 21. August bis zum Ende des Jahres 1851 versah er sich auch mit einem photographischen Apparate, um besonders von einzelnen Bildwerken oder Ruinen Ansichten aufzunehmen. Aber die Umstände waren viel ungünstiger. Uebermässige Hitze hatte nicht nur die Quellen oft im Umkreise von mehreren Meilen ausgetrocknet, so dass das auch für die Pferde unentbehrliche Wasser nur mit grossen Kosten und vielem Zeitaufwande herbeigeschafft werden konnte, sondern auch Misswachs und damit grosse Noth hervorgebracht. Dazu kam die seit 1841 merklich fortgeschrittene Desorganisation des türkischen Reiches. In Karien waren sehr zahlreiche Räuberbanden, englische Reisende waren in früher ganz sicheren Gegenden ermordet worden, die türkischen Behörden erklärten, sie seien zum Schutze zu schwach. Leider kam auch ein heftiger Krankheitsanfall hinzu.

Ich habe nicht die Absicht einen Abriss der Reisen zu geben. Mein Bruder war nicht so glücklich, für die ausführliche Beschreibung einen Verleger zu finden. Um die mühsam erlangten Resultate der Wissenschaft zu erhalten, stellte er im Gefühl des schnell herannahenden Lebensendes das Manuscript dem Herrn Professor Carl Ritter, der ihm viele Beweise der wohlwollendsten Theilnahme gegeben hatte, zur unbeschränkten Benutzung bei der von allen Seiten so lebhaft erwarteten Schilderung Kleinasiens, und hatte die Genugthuung, noch drei Tage vor seinem Tode von diesem competentesten Richter mit der herzlichsten Anerkennung des Werthes seiner Forschungen

erfreut zu werden. Ich habe dies Alles erwähnen zu müssen geglaubt, da mein Bruder nach seiner bescheidenen Weise unterlassen hat in dem vorliegenden Buche auszusprechen, dass er die bis 1851 bekannt gewordenen kleinasiatischen Theater der von ihm durchreisten Gegenden zum Theil wiederholt gesehen und mehrere auf das genaueste untersucht hat.

Manche seiner Angaben weichen von denen namhafter Reisenden ab. Wohl ist Irrthum bei den oft sehr schwierigen Untersuchungen von solchen Ruinen leicht möglich. Ich hoffe aber, spätere gründliche Forscher werden finden, dass der auf sich allein beschränkte deutsche Gelehrte richtiger aufgefasst und geschildert hat, als andere unter viel günstigeren äusseren Verhältnissen gesehen und zum Theil abgebildet haben.

Die photographischen Ansichten, die mein Bruder mitbrachte, konnten, da sie durch einen Dilettanten unter den erschwerendsten Umständen entstanden waren, sich mit den vollendeten Erzeugnissen der letzten Jahre nicht messen; indessen waren sie immer werthvolle Erläuterungen der Beschreibung. Namentlich wünschte er eine Ansicht der Skene von Aspendos beizufügen. Leider ist sie unter den umfangreichen Sammlungen eines an der Reise und ihren Ergebnissen lebhaften Antheil nehmenden Mannes verlegt worden, und konnte bisher nicht wieder aufgefunden werden. Gern hätte ich nun wenigstens die im Nachlass vorhandenen Abbildungen einzelner Theile der Skenenfront, namentlich der Balkons, gegeben; aber sie bedürfen, um richtig vom Zeichner aufgefasst zu werden, einer Erklärung, wie sie der Verstorbene noch im Herbste des Jahres 1856 mir in genügendster Weise gab. Damals hielten wir beide den Tod für nicht so nahe, und hofften auch auf diese weniger gelungenen und nur zur Darstellung gewisser Details aufgenommenen Photographien nicht zurückgehen zu dürfen. Ich getraue mich jetzt nicht mehr, Zeichnungen darnach anfertigen zu lassen.

So möge denn dieses von seinem Verfasser mit grosser Liebe ausgearbeitete Buch ohne den Schmuck bildlicher Darstellungen sich Freunde suchen! Hoffentlich bringt es wenig-

stens einen Theil der über die Theater der Alten noch schwebenden Fragen ihrer Entscheidung näher, und trägt dazu bei nachzuweisen, dass die Kunst der Griechen wie überall so auch auf diesem Gebiete sich festen Schranken unterwarf, ohne dadurch an unsterblichen Werken gehindert zu werden.

Dr. Carl Schönborn.

Übersicht des Inhaltes.

Erste Abtheilung: Die Theorie.

Veranlassung und allgemeiner Gang der Untersuchung S. 3—4. Construction des römischen und des griechischen Theaters nach Vitruvius S. 5—7. Vergleichung der erhaltenen Theater mit den Regeln des Vitruvius S. 7. Welcher Grad der Übereinstimmung lässt sich billiger Weise fordern, da bei der Anlage der Theater im Laufe der Zeit sich verschiedene Zwecke geltend machten, der Name Theater für sehr verschiedenartige Gebäude gebraucht wird und die aufgenommenen Grundrisse oft unzuverlässig sind? S. 7—9. Wie stimmen bei den erhaltenen Theatern mit den Regeln des Vitruvius die Gestalt der Orchestra S. 9—10, die Entfernung der Vorderseite des Proskenion von der gegenüberliegenden Seite der Orchestra S. 10, die Entfernung des Skenengebäudes S. 11, die Länge der Skene S. 11, die Breite derselben S. 12, die Zahl der Thüren S. 12, die Richtung der Skene S. 13, die Seitenflügel der Skene? S. 13. Das Resultat ist günstig für Vitruvius S. 13.

Die Nachrichten über die einzelnen Theile der Bühne sind kärglicher S. 14. Zahl, Namen, Lage und Bedeutung der Thüren der Skene nach Vitruvius und Pollux S. 14. Die Parodoi S. 16. Das Auf- und Abtreten der Schauspieler S. 17. Die Schauspieler treten in den hellenischen Theatern mit wenigen Ausnahmen nur durch die auf der Bühne befindlichen fünf Thüren auf und ab S. 17—20, anders in den mit drei Thüren versehenen, oft anderen Zwecken dienenden römischen Theatern S. 20—22.

Das Aussehen und die Beschaffenheit der Bühne nach Vitruvius S. 22. Ursachen der bisherigen falschen Ansichten S. 22. Die Skenenfront nach Vitruvius S. 23. Die Plutea S. 24. Die erhaltene Skenenfront in dem römischen Theater zu Aspendos S. 25. Schluss auf die Skenenfront in hellenischen Theatern bestätigt durch die erhaltenen Reste S. 27—29. Das Dach des Skenengebäudes S. 29. Das Logeion S. 29, seine Ausdehnung S. 30, seine Gränze gegen die Orchestra S. 30.

Decorationen waren gewiss vorhanden S. 30, aber nur an der Bühnenfront, nicht in der Orchestra S. 31. Die Decoration erstreckte sich über die ganze Breite und Höhe der Skenenfront S. 31—33. Die Griechen suchten durch die Decoration die Illusion zu befördern S. 33, aber nicht durch natürliche Bäume und dergleichen, sondern sie bestand gewöhnlich aus gemalten Tapeten, aus Holz und Zeug S. 33—36; auch darauf ging man nicht aus, bekannte Örtlichkeiten ganz naturgetreu darzustellen S. 36—38.

Scenenänderungen waren daher leicht S. 38. Die Periakten; Bedeutung, wenn eine, wenn beide gedreht wurden S. 39; sie dienen auch zur Verstärkung des Donners S. 39.

Unterschiede der modernen und der antiken Bühne, die Hellenen suchten plastische Darstellung, wir erstreben malerische Effecte S. 39—41. Die Vollkommenheit der Einrichtungen der griechischen Bühne ist wesentlich ein Werk des Aischylos S. 41—42.

Inhalt der wichtigsten Anmerkungen.

1) Die Anlage des römischen Theaters nach Vitruvius S. 45—49.
2) Zur Construction des griechischen Theaters nach Vitruvius S. 49—54.
6) Musterung der aus dem Alterthum erhaltenen Theater S. 55—58.
7) Ueber das Verhältniss der Orchestra in den erhaltenen Theatern S. 58—60.
8) Über die Intervalla nach den Monumenten S. 60—62.
9) Über die Entfernung des Proskenion von dem gegenüberliegenden Theile der Orchestra S. 62.
10) Über die Entfernung des Skenengebäudes von dem Kreismittelpunkte nach den Monumenten S. 62.
11) Die Länge der Skene nach den Monumenten S. 63.
12) Die Breite der Skene in den erhaltenen Theatern S. 63—64.
13) Die Zahl der Thüren in den erhaltenen Theatern S. 64—65.
14) Die Richtung der Skene in den Monumenten S. 65—66.
15) Über die Seitenflügel der Skene nach den Monumenten S. 66.
16) Über die Zahl und Lage der Thüren nach Pollux S. 66—68.
18) Über die Bedeutung der Thüren S. 68—72.
19) Über die Anlage der Parodoi S. 72.
20) Über die Bestimmung der Parodoi S. 72—75.
23) Durch welche Thüren gelangten die Schauspieler auf die Bühne? S. 76—82.
26) Über das Theater in Aspendos S. 83—94.
27) Über das Episkenion S. 94.
28) Über die Bedachung der Bühne S. 95—96.
29) Über die Bedeutung von *λογεῖον*, *προσκήνιον* und *παρασκήνιον* S. 96—99.
31) Über die Breite der Bühne, die Steigung der Sitzreihen und über das Princip bei der Anlage der Theater S. 99—100.
33) Über die Bedeutung von *ὑποσκήνιον* S. 101—103.
41) Der Stoff der Decorationen S. 106.
43) Über die Periakten S. 107—108.

Zweite Abtheilung: Die Praxis.

Vorerinnerung S. 111—114.

Die Dramen der Tragiker.

Antigone S. 115. Oidipus Tyrannos S. 119. Die Sieben vor Theben S. 125. Die Trachinierinnen S. 129. Alkestis S. 134. Hippolytos S. 138. Medeia S. 141. Orestes S. 146. Elektra des Sophokles S. 152. Phoinissai S. 155. Agamemnon S. 158. Bakchai S. 166. Der rasende Herakles S. 170. Iphigeneia in Tauroi S. 174. Ion S. 177. Andromache S. 180. Die Herakliden S. 182. Die Hiketiden des Euripides S. 184. Die Perser S. 191. Helene S. 197. Elektra des Euripides S. 201. Die Eumeniden S. 205. Die Choëphoren S. 222. Iphigeneia in Aulis S. 229. Hekabe S. 232. Troades S. 235. Rhesos S. 241. Aias S. 246. Kyklops S. 261. Philoktetes S. 264. Oidipus auf Kolonos S. 272. Die Hiketiden des Aischylos S. 284. Prometheus S. 289.

Die Dramen des Aristophanes.

Plutos S. 295. Lysistrate S. 297. Thesmophoriazusai S. 302. Acharner S. 307. Die Ritter S. 313. Die Vögel S. 318. Die Wespen S. 323. Ekklesiazusai S. 328. Eirene S. 334. Die Wolken S. 343. Die Frösche S. 351.

MEINEM GELIEBTEN BRUDER

DEM GYMNASIAL-DIRECTOR

Dr. CARL SCHÖNBORN

ZUM ANDENKEN.

ERSTE ABTHEILUNG.

DIE THEORIE.

Das Theater der alten Hellenen besteht aus zwei Haupttheilen, dem für die Zuschauer bestimmten Raume und dem eigentlichen Bühnengebäude. Die Gestalt und Einrichtung des Zuschauerraumes ist ziemlich bekannt; viele antike Theater haben gerade in diesem Theile sich erhalten, und da es überdies nicht an Notizen bei den alten Schriftstellern fehlt, die diesen Theil, das eigentliche θέατρον, betreffen: so dürften nur wenige Fragen von Belang sein, die sich nicht mit Sicherheit und vollständig beantworten liessen. Anders sieht es mit dem Bühnengebäude aus. An dahin einschlagenden Bemerkungen der alten Schriftsteller fehlt es freilich ebenfalls nicht; ja Vitruvius giebt uns eine sehr bestimmte Anweisung, wie es anzulegen und einzurichten sei. Da man aber keine vollständig erhaltene antike Bühne vor Augen hatte, mit der man die Beschreibung des Vitruv hätte vergleichen und sich klar machen können; da die nur in ihren niedern Theilen, nicht selten nur in den Fundamenten erhaltenen Skenen vielfach von den Bestimmungen des alten Baumeisters abzuweichen schienen, wenn sie ihnen nicht geradezu widersprachen: so ist man nicht dazu gelangt, die Construction der antiken Skene mit gleicher Sicherheit, wie die des Zuschauerraumes, zu ermitteln. Nicht nur ist eine Reihe von Fragen übrig geblieben, über die sich die namhaftesten Gelehrten nicht haben vereinigen können (ich erinnere vor Allem an die Zahl der Thüren in der Skene, an das Auftreten der Schauspieler, an die Beschaffenheit der Decorationen), sondern wenn man besonders versuchte, im Einzelnen zu bestimmen, wie die uns erhaltenen Dramen auf der Bühne dargestellt worden sind, stiess man auf mancherlei Schwierigkeiten, sah sich zu Nothbehelfen veranlasst und war namentlich ausser Stande, eine durchgreifende Consequenz für alle Stücke zu handhaben. Bald hiess es, die altattische Bühne sei verschieden von der spätern, die hölzerne von der steinernen gewesen, bald rechnete man es der Unwissenheit des Vitruvius zu, dass man nicht zum gewünschten Ziele kam. Und doch ist es möglich, auch hierin zu festen Resultaten zu kommen; freilich erst jetzt, nachdem sich ein Theater gefun-

den hat, dessen Skene von den Fundamenten bis zum Dache sich erhalten hat; es ist dies das Theater von Aspendos. Zwar ist es nur ein Römisches; dennoch lässt sich aus ihm, wie ich meine, auch die Beschaffenheit der Hellenischen Skene vollständig erkennen; denn einige Abweichungen in den Dimensionen und der Stellung einzelner Bühnentheile abgerechnet war die Skene der Hellenen, wie sich später zeigen wird, eben so beschaffen, wie die der Römer. Lässt sich nun überdies darthun, dass die Skene dieses Theaters so eingerichtet ist, wie Vitruvius es verlangt, und dass sämmtliche Dramen der Hellenen, die uns erhalten sind, Trauerspiele wie Lustspiele, sehr wohl und ohne alle Schwierigkeit auf einer derartigen Bühne sich aufführen liessen: so steht zu hoffen, dass man auch in Bezug auf die antike Bühne zu grösserer Klarheit und zu festeren Resultaten, als bisher der Fall gewesen ist, gelangen wird. Als ein Versuch, nach dieser Seite hin unsere Kenntniss der Hellenischen Skene zu erweitern, wollen die folgenden Auseinandersetzungen gelten.

Dem Gesagten zufolge könnte es zweckmässig scheinen, bei der weitern Untersuchung von dem Theater zu Aspendos auszugehen, danach die Regeln des Vitruvius zu erklären, und endlich die Anwendung hiervon auf die uns erhaltenen Dramen zu machen. Bei einem solchen Verfahren dürfte indess leicht der Verdacht rege werden, als würde dem genannten Monumente Alles, so gut es angehe, angepasst. Darum scheint es angemessener, von den Bestimmungen des Vitruvius auszugehen und sie zu erklären, ohne, so weit es angeht, dabei weder auf das genannte Theater, noch auf die in den antiken Dramen enthaltenen Andeutungen Rücksicht zu nehmen; mit den auf diesem Wege gefundenen Resultaten alsdann das zu vergleichen, was das Theater zu Aspendos und andere theilweise erhaltenen Monumente dieser Art zeigen; danach, wenn so eine feste Grundlage gewonnen ist, anderweitige die Skene betreffenden Nachrichten der Alten zu berücksichtigen, und hierauf darzuthun, dass die so construirte Bühne vollständig ausreichte, um sämmtliche Dramen des Aischylos, Sophocles, Euripides und Aristophanes auf ihr zur Darstellung zu bringen.

Obgleich es aber, wie oben angegeben worden ist, nur die Bühne der Hellenen ist, auf welche ich im Folgenden näher einzugehen gedenke: so lässt sich doch auch die Einrichtung der Römischen Bühne nicht ganz mit Stillschweigen übergehen. Vitruvius geht bei seiner Construction des Theaters von dem

Römischen aus, und die Einrichtung des Hellenischen erwähnt er nur in so weit, als sie von der der Römer abweicht. Es wird darum nöthig, auch die Regeln zu berücksichtigen, die er für die Römische Bauweise aufstellt.

Das Grundschema für das Römische Theater ist nach Vitruvius in folgender Weise zu entwerfen: man schlage einen Kreis mit einem Radius, wie er der Grösse der zu bildenden Orchestra angemessen ist; hierauf trage man vier gleichseitige Dreiecke dergestalt in den Kreis ein, dass die Ecken derselben in die Peripherie des Kreises, und zwar in gleichem Abstande von einander fallen, und bestimme eine der Dreieckseiten, in deren Richtung die Skene liegen soll. Die gewählte Seite des Dreiecks wird alsdann die den Zuschauern zugekehrte Seite der Skene begrenzen, und eine Linie, die mit der bezeichneten parallel durch den Mittelpunkt des Kreises gezogen wird, wird die Grenze des Logeion oder pulpitum gegen die Orchestra hin bezeichnen. Die Länge der Skene ist dem doppelten Durchmesser der Orchestra d. h. dem vierfachen Radius des Kreises gleich. Die in der Skene anzubringenden Thüren werden durch die fünf Ecken der Dreiecke bestimmt, welche in den Bereich der Skene fallen, während die übrigen sieben Ecken für die Anlage der aus der Orchestra zu den Sitzreihen der Zuschauer führenden Treppen zu benutzen sind.

Die Orchestra bildet demnach im Römischen Theater einen Halbkreis; die vordere Grenze des Proskenion ist von der gegenüberliegenden Seite der Orchestra einen Radius, die vordere Seite der Skene einen und einen halben Radius fern; die Länge der Bühne beträgt vier Radien, die Breite einen halben Radius; die vordere Seite der Skene bildet eine gerade Linie, und in dieser Front befinden sich fünf Thüren. Die Tiefe des Bühnengebäudes d. h. die Ausdehnung desselben von der Front der Skene bis zu der nach der Strasse oder Aussenseite hin liegenden Seite derselben wird von Vitruvius nicht bestimmt; das Bedürfniss des grösseren oder geringeren Raumes innerhalb des Bühnengebäudes musste also hier maassgebend sein. [1])

Bei der Construction des Hellenischen Theaters geht Vitruvius von drei Quadraten aus, die, entsprechend den vier Dreiecken des Römischen Theaters, so in den Kreis gelegt werden, dass die Ecken derselben in die Peripherie fallen und zugleich gleich weit von einander entfernt sind. Wenn man hierauf eine

beliebige Quadratseite als Grenze des Proskenion gegen die Zuschauer hin bestimmt hat: so bezeichnet eine mit dieser Linie an der gleichen Seite des Kreises parallel gezogene Tangente den Ort der eigentlichen Skene, scenae frons. — Demnächst ist eine Linie dem Proskenion parallel durch das Centrum der Orchestra im Kreise zu ziehen, und von den in die Peripherie fallenden Endpunkten dieser Linie sind Bogen mit dem Radius des ursprünglichen Kreises durch die Linie zu schlagen, welche die vordere Grenze des Proskenion bestimmt. Man erhält auf diese Weise die Länge der Skene.[2]) Ueber die Zahl und Lage der Thüren giebt Vitruvius keine Bestimmungen; in der Beziehung kann also auch keine Verschiedenheit vom Römischen Theater stattgefunden haben. Eben so fehlt bei Vitruvius hier wie bei dem Römischen Theater eine Angabe, wie tief das Bühnengebäude sein soll. Dagegen dürfen die intervalla, die Zwischenräume, nicht übersehen werden, deren Vitruvius freilich nur beiläufig als am Hellenischen Theater befindlich gedenkt.

Dem Schema des Vitruvius zufolge umfasst demnach die Orchestra im Hellenischen Theater mehr als einen Halbkreis, die vordere Grenze des Proskenion ist von der gegenüberliegenden Seite der Orchestra $1\frac{5}{7}$ Radius, die vordere Seite der Skene (die scenae frons) zwei Radien fern; die Länge der Bühne beträgt etwas über drei Radien, die Breite $\frac{2}{7}$ Radius; die vordere Seite der Skene bildet eine gerade Linie, und in dieser Front befinden sich fünf Thüren. Die Tiefe des Bühnengebäudes ist nicht bestimmt; das Bühnengebäude endlich ist von dem eigentlichen θέατρον durch Zwischenräume, von denen an jeder Seite der Bühne einer sich befindet, getrennt, und beide Theile bilden also keine zusammenhängende Masse, wie im Römischen Theater.

Vergleicht man hiermit die Verschiedenheiten vom Römischen Theater, die Vitruvius selbst erwähnt,[3]) um daraus zu ersehen, ob seine Constructionen von den beiderlei Theatern richtig aufgefasst worden sind, so treffen sie vollständig zu: die Orchestra der Hellenen ist grösser als die der Römer, die Skene tritt bei jenen weiter von der Orchestra zurück, als bei diesen, und das Logeion oder pulpitum ist im Hellenischen Theater schmaler als im Römischen. — Indess hierbei dürfen wir nicht stehen bleiben; denn es ist offenbar, dass Vitruvius keineswegs alle Verschiedenheiten, welche zwischen dem Hellenischen und dem Römischen Theater bestehen, aufführt. Da es aber überdies nicht blos darauf ankommt, die genannten Verschieden-

heiten kennen zu lernen, sondern vor Allem darüber Sicherheit zu erlangen, ob die Grundsätze des Vitruvius auch richtig sind, d. h. ob sie auch in den antiken Theatern zur Anwendung gekommen sind: so ist demnächst nöthig, die Construction der Theater, die uns aus dem Alterthume erhalten sind, mit den Vorschriften des alten Baumeisters zu vergleichen. Stimmt die Einrichtung der Theater mit Vitruvs Lehre, so wird man wohl eben so wohl die Richtigkeit der Construction Seitens des Vitruvius wie die Richtigkeit der so eben gegebenen Erklärung derselben anerkennen müssen. Stimmt dagegen die Construction der Theater mit den so eben aufgestellten Vitruvischen Lehrsätzen nicht überein, so sind entweder die Grundsätze selbst falsch, oder sie sind nicht richtig gedeutet worden, und es wird dann näher zu untersuchen sein, wo der Fehler liegt.

Bevor wir aber zu der Vergleichung der Monumente schreiten, ist wohl nöthig darauf zu achten, in welchem Verhältnisse Vitruvius mit seiner Lehre zu den Monumenten steht, um unsere Forderungen rücksichtlich der Uebereinstimmung der Regeln mit den Resten der uns erhaltenen Theater nicht zu hoch zu spannen. Die alten Theater sind fast über alle Länder, die einst von den Hellenen cultivirt, von den Römern beherrscht wurden, zerstreut. Sie sind ferner im Laufe von mehr als einem halben Jahrtausend entstanden, während welcher Zeit die Beschaffenheit der Schauspiele, die auf den Theatern zur Darstellung kamen, sich gewaltig änderte. Ich schweige von den Veränderungen, welche die Dramen selbst erfuhren, und die nicht ohne Rückwirkung auf die Theater blieben. Die Dramen wurden allmählich durch Mimen und Pantomimen, durch musikalische und anderweitige Kunstproductionen verdrängt; und doch benennen wir die Gebäude, in denen alle diese Schauspiele gegeben wurden, mit dem Namen: Theater. Natürlich konnten und durften diese Gebäude nicht sämmtlich einer und derselben Bauweise angepasst sein; sie mussten, um dem Zwecke zu genügen, den man bei ihrer Erbauung vor Augen hatte, eine von einander abweichende Einrichtung erhalten. Die wechselnde Mode der Zeit, die allgemach sich steigernde Prachtliebe, die Armuth und Verarmung, die sich an andern Orten, zu andern Zeiten kund gab, that das Ihrige hinzu, dass die Gebäude auch in mancher Beziehung, wo eine Aenderung nicht gerade durchaus nothwendig war, eine solche dennoch erfuhren. Es wäre mithin verkehrt zu verlangen oder vorauszusetzen, dass Vitruvs Vorschriften mit der Construction aller der Gebäude,

die wir unter dem Namen Theater befassen, übereinstimmen sollen; es wäre um so verkehrter, da Vitruvius nicht nur weiss, dass die Praxis in vielfacher Beziehung von seinen Regeln abweicht, sondern auch eine Reihe Abweichungen geradezu gestattet und rechtfertigt.[4]) Es kann demnach nicht fehlen, dass nicht mancherlei Abweichungen von den Bestimmungen des Vitruvius in den Resten der alten Theater[5]) sich finden werden; und wenn sich daher nur zeigen lässt, dass die Grundsätze des Vitruvius im Allgemeinen in ihnen beobachtet, dass sie namentlich in den besten Zeiten der Kunst, dass sie in den hervorragendsten Theatern jener Zeit zur Anwendung gekommen sind: so werden wir uns nicht veranlasst sehen können, die Autorität des Vitruvius, der überdies der einzige Schriftsteller des Alterthums ist, durch den wir überhaupt etwas über die Construction der alten Theater erfahren, zu verachten oder zu verdächtigen. Wissen wir doch nicht einmal, wen in solchem Falle unser Tadel eigentlich trifft. Denn dass es nicht des Vitruvius eigene Erfindung ist, was er als Schema für das Hellenische und Römische Theater mittheilt, dürfte doch wohl nicht bezweifelt werden, da der eklektische Charakter seines Werkes nicht verkannt werden kann. Gewiss werden es demnach auch hier fremde Regeln und Constructionen sein, die uns durch ihn mitgetheilt werden. So lange aber nicht ein Architect Schemata ausfindig macht, die besser und genauer als die Vitruvischen die bei dem Theaterbau der Alten beobachteten Verhältnisse darlegen, so lange werden wir wohl an den Grundsätzen des Vitruvius festzuhalten haben. — Da es aber ferner die zur Aufführung von Dramen bestimmten Gebäude sind, auf welche sich die weitere Untersuchung beziehen soll, wie denn auch die Anweisung des Vitruvius sich nur auf sie bezieht: so müssten eigentlich, bevor zur Vergleichung der Monumente mit Vitruvs Anweisung geschritten wird, alle diejenigen Gebäude aus der Zahl der Theater ausgeschieden werden, welche nicht zu dramatischen Aufführungen bestimmt, dazu nicht eingerichtet waren. Dennoch, um jeden Schein von Willkür zu vermeiden, und da sich in der That oft nicht mit Sicherheit bestimmen lässt, welchen Zweck man bei der Aufführung jedes Gebäudes der Art durchaus oder vorzugsweise im Auge hatte, sollen auch sie, also namentlich die Odeien, ferner die Gebäude, deren Skenen nur eine oder keine Thür haben, und die mithin jedenfalls nicht zur Aufführung von Dramen bestimmt waren, bei der Vergleichung nicht ganz unbeachtet bleiben. Aber natürlich dürfen wir

Abweichungen von den Vitruvischen Regeln, die sich in ihnen vorfinden, nicht dieselbe Wichtigkeit beimessen, als denen, die bei eigentlichen Theatern vorkommen, namentlich bei solchen Theatern, die durch die Stadt, in der sie sich befinden, oder durch die Zeit, in der sie entstanden sind, die Vermuthung für sich haben, dass sie Muster für andere Gebäude der Art gewesen sind.[6]) — Endlich darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass nicht alle Grundrisse, auf Grund deren die Vergleichung angestellt werden soll, gleich sorgfältig angefertigt worden sind, mithin die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass eine Abweichung von den antiken Schematen der Unvollkommenheit unserer Hülfsmittel, nicht dem Vitruvius zur Last fällt. Namentlich ist aber die Unsicherheit gross in Bezug auf die meisten Grundrisse von Römischen Theatern. Die vornehmsten dieser Gebäude lagen in Italien und sind im Mittelalter, so weit sie, namentlich die Skenen, sich über der Erde befanden, fast ganz zu Grunde gegangen. Die später angefertigten Grundrisse stützen sich daher oft ganz auf das, was man in Folge von Nachgrabungen sah oder zu sehen glaubte. Aber bevor dergleichen Nachforschungen gründlich angestellt wurden, wurden von vielen dieser Theater auch die in der Erde befindlichen Baureste anderweitig verwendet, und so lässt sich eine Reihe von Grundrissen jener Theater in Bezug auf ihre Richtigkeit nicht mehr controlliren, was um so wünschenswerther wäre, da Revisionen anderer Grundrisse zu nicht wenigen Veränderungen in ihnen Anlass gegeben haben. — Demungeachtet wird die folgende Vergleichung zeigen, dass das Resultat, welches aus der Vergleichung der Theater mit der Construction des Vitruvius sich ergiebt, überaus günstig für den alten Baumeister ist, und mithin kein Grund vorhanden ist, die von ihm in Bezug auf das Theater mitgetheilten Regeln zu verdächtigen oder gar gering zu achten. — Die Vergleichung wird übrigens dem vorgesteckten Zwecke gemäss sich nur auf die Orchestra und das Skenengebäude erstrecken.

Was zuerst die Gestalt der Orchestra, die dem Vitruvius zufolge im Römischen Theater einen Halbkreis bilden, im Hellenischen den Halbkreis überschreiten soll, anlangt: so stimmen die Monumente, und zwar die Theater eben so wohl wie die den Theatern ähnlichen Gebäude fast durchaus mit dieser Regel überein; nur freilich ist die Verlängerung der cornua über den Halbkreis hinaus bei einigen Hellenischen Gebäuden (es sind dies aber im Ganzen wenige) nicht sehr erheblich. Die

Verlängerung der cornua geht gewöhnlich in der Bahn der Kreisperipherie fort, und die Orchestra verliert demnach bei ihrer Annäherung an das Proskenion an Breite. Da hier die Peripherie die Grenze der Orchestra bildet, so ist auch dies mit Vitruvs Anweisung, der die Peripherie des Kreises ebenfalls als Grenze der Orchestra benutzt, in Uebereinstimmung. Eine Erweiterung, ein Breiterwerden der Orchestra gegen das Proskenion hin, die man in einigen Grundrissen wahrnimmt, scheint mir noch nicht sicher und unzweifelhaft zu sein. Eine Verschmälerung der Orchestra nach der Skene hin in der Weise, dass die sie begrenzende Bogenlinie entweder plötzlich abbricht, und statt ihrer eine gerade Linie sie begrenzt, oder die Bogenlinie allmählich in eine gerade Linie übergeht, ist nur selten; von 5 dieser Kategorie zufallenden Gebäuden ist nur eines sicher ein Theater. In Bezug auf die an die Orchestra anstossenden Sitzreihen lässt sich übrigens noch ein Unterschied zwischen dem Hellenischen und Römischen Theater wahrnehmen, den Vitruvius nicht andeutet. Im Römischen Baue nämlich endigen die Sitzreihen gegenüber den Seitenflügeln der Skene in einer Linie, die dem Proskenion parallel ist; im Hellenischen Baue hingegen treten die Sitzreihen an jener Stelle, je höher sie liegen, desto mehr gegen das Proskenion vor.[7]) Wenn Vitruvius ferner im Hellenischen Theater intervalla, freie Räume, die sich zwischen dem Proskenion und den Enden der Zuschauersitze befinden, bemerklich macht, im Römischen Theater dagegen das Proskenion bis an die Enden der Sitzreihen vortreten lässt, so dass hier das Bühnengebäude und der für die Zuschauer reservirte Raum Eine Masse bilden: so bewährt sich auch dieser Unterschied fast durchgehends an den Monumenten.[8])

Die Entfernung der Vorderseite des Proskenion von der gegenüberliegenden Seite der Orchestra zu bestimmen, ist, abgesehen von den Theatern, deren Skenen ganz oder fast ganz zerstört sind, in allen denen unthunlich, denen Seitenflügel an der Skene fehlen, oder die Pfeilerporticus an den Seiten der Skene haben. Die Zahl der Theater, an denen sich daher eine Vergleichung mit den desfallsigen Bestimmungen des Vitruvius anstellen lässt, ist daher nicht gross; aber bei diesen wenigen ist das Resultat für Vitruvius günstig. Eine genaue Uebereinstimmung mit den Vitruvischen Festsetzungen findet zwar nur selten statt. Denn bei den Römischen ist die genannte Entfernung nicht selten etwas grösser, bei den Hellenischen zum Theil etwas geringer, als es Vitruvius verlangt. Aber nur sehr selten ist

die Zunahme der Entfernung in den Römischen, und die Abnahme derselben in den Hellenischen Theatern so gross, dass der Unterschied der beiderlei Bühnen in der Beziehung ganz verschwindet. Wo noch grössere Abweichungen als die angegebenen vorkommen, da wird theils die Richtigkeit der Risse angezweifelt, theils findet es an Bauten statt, die sehr späten Zeiten angehören, oder, obgleich Hellenischen Ursprungs, von den Römern umgebaut worden sind.[9])

Entschieden ungünstiger für Vitruvius sind die Verhältnisse in den Skenen der meisten Theater, und hier kann es allerdings scheinen, als thue man am besten, die Vorschriften des alten Baumeisters gar nicht zu beachten. Denn während die Entfernung des Skenengebäudes vom Kreismittelpunkte im Römischen Theater einen halben Radius betragen soll, ist sie in fast allen grösser und erreicht in nicht wenigen die für das Hellenische Theater festgesetzte, ja sie übertrifft noch dieselbe. Umgekehrt ist die Skene in einer ganzen Reihe von Hellenischen Theatern weniger als einen Radius, den Vitruvius als Norm ansetzt, vom Kreismittelpunkte fern, übersteigt in andern das Maass und ist nur in wenigen normal.[10])

Etwas mehr stimmen die Maasse zu rücksichtlich der Länge der Skene; aber auch hier herrscht weit grössere Mannigfaltigkeit, als man nach den Regeln des Vitruvius erwarten sollte. Namentlich fällt der Unterschied in der Länge, den Vitruvius zwischen dem Römischen und Hellenischen Theater ansetzt, oft ganz fort, und wie es Hellenische Theater giebt, deren Skene länger als 4 Radien (das für die Römische Skene geforderte Maass) ist: so giebt es nicht wenige Römische Theater, die eben so wie auch eine Reihe Hellenischer weit unter drei Radien in Bezug auf die Länge ihrer Skenen herabsinken, während dem Vitruvius zufolge die Hellenische Skene etwas über 3 Radien lang ist.[11])

Sondert man aber die Hellenischen Gebäude aus, die nicht für das Drama errichtet worden sind: so stimmen die Angaben des Vitruvius auch in Bezug auf die Skene theils ganz und gar, wie namentlich an den Theatern zu Side, Patara, Myra und wie es scheint auch zu Termessos, theils weichen sie so wenig ab, wie die Entfernung der Skene zu Jasos, oder diese und die Länge der Skene in Kibyra, dass Vitruvius in Bezug auf die Hellenische Bühne hierin vollständig gerechtfertigt ist; denn die genannten Skenen sind zugleich die einzigen, welche ein endgültiges Urtheil hierüber abgeben können. — Wie misslich es aber ist,

den Vitruvius nach den erhaltenen Römischen Theatern beurtheilen zu wollen, ist schon früher bemerkt worden; sie sind mit Ausnahme der Theater des Pompejus und Marcellus sämmtlich aus jüngerer Zeit, und die beiden genannten sind so vielfach umgebaut und erneuert worden, von beiden hat sich so wenig erhalten, dass weder das Zutreffen noch Abweichen von Vitruvs Bestimmungen ein entscheidendes Moment abgiebt. Daher lege ich keinen grossen Werth darauf, dass die fraglichen Verhältnisse im Theater des Marcellus fast vollständig die von Vitruvius angegebene Norm einhalten. Wichtiger dagegen scheint mir zu sein, dass der alte Riss des Eugubinischen Theaters fast durchaus damit zu stimmen scheint, überdies auch das Theater zu Aspendos nicht bedeutend davon abweicht. Mithin sind die Maasse des Vitruvius gewiss nicht blosse theoretische Hirngespinnste; zumal da es ziemlich klar zu Tage liegt, warum die Römer in der Construction ihrer Bühne andere Maasse als die Hellenen anlegten. Da die Orchestra als Raum für die auftretenden Künstler für sie wegfiel, die Bühne allein den Schauspielern übrig blieb, auf der Bühne Mimen und Pantomimen, und vor Allem grossartige Prunkzüge stattfanden: so musste die Bühne in Länge und Breite vergrössert werden. Man musste aber auch suchen, sie den Zuschauern näher zu rücken, um die musikalischen Genüsse Allen vernehmbar zu machen, um die Kunst in den Tänzen, Kunststücke und die verschwenderisch bei Aufzügen verwendete Pracht dem Publikum zur vollen Anschauung zu bringen; und ich glaube daher, dass kein Grund vorhanden ist, auch in diesen Beziehungen die Angaben des alten Baumeisters zu verdächtigen oder gar zu verwerfen, wenngleich sie nicht bei allen Bauten der Art angewendet worden sind. —

Die Breite der Skene trifft, so weit sich darüber urtheilen lässt, in fast allen Hellenischen Theatern mit Vitruvs Bestimmung zusammen, und ist, wenn von wenigen nicht Italischen Theatern abgesehen wird, demgemäss immer geringer als im Römischen Theater. Von letzteren zeigt das Theater von Aspendos ½ Radius Breite, wie Vitruvius verlangt; ein gleiches Verhältniss zeigt sich in mehrern andern Italischen, während bei der grösseren Zahl der Theater die Skene auch in dieser, wie in anderer Beziehung, etwas ausgedehnter ist, ohne dass man aber, zumal bei den wichtigeren, darum zu dem Verdachte sich veranlasst sieht, dass die Bestimmung des Vitruvius falsch oder willkürlich angenommen sei.[12])

Die Normalzahl Vitruvs für die Thüren wird fast von allen

Hellenischen Theatern bestätigt; 4 und 6 Thüren zeigt nur je ein Gebäude der Art, und gewiss sind diese Zahlen der Thüren nicht behufs dramatischer Aufführungen gewählt worden. Drei Thüren finden sich, das Odeion von Pinara abgerechnet, nur in Laodikeia, d. h. an einem Römischen Skenengebäude. Vitruvs Bestimmung gemäss sollten freilich auch an den Römischen Theatern 5 Thüren sein; aber bei weitem die Mehrzahl derselben hat in der That nur 3. Ich sehe darin keine Ungenauigkeit Vitruvs oder ein Missverständniss seiner Construction, sondern das durchaus begründete Streben der Römer, die Zahl der Thüren zu beschränken, zu einer Zeit, als die Aufführungen der Dramen gegen die von Mimen, Pantomimen und musikalischen Leistungen in den Hintergrund traten. Als vollgültigen Beweis dafür sehe ich es an, das die Odeien seit ältester Zeit d. h. schon bei den Hellenen 3 Thüren, wenn auch nicht immer und jedesmal, haben. Inwiefern man aber selbst den eigentlichen Theatern 3, nicht 5 Thüren geben konnte, darüber lässt sich erst später sprechen, wo die Bedeutung der Thüren in der Skene entwickelt werden muss.[13])

Der Forderung des alten Baumeisters, dass die Skene eine gerade Linie bilde, ist man in allen ältern Hellenischen Theatern, die zur Aufführung von Dramen dienten, nachgekommen. Abweichungen hiervon finden sich fast durchgängig nur erst in den Gebäuden späteren Datums; und sie sind auch hier meist von der Art, dass man einsieht, wie auch dabei die gerade Linie als Norm zu Grunde gelegen hat. Selbst in den ältern Römischen Theatern ist diese Norm festgehalten worden, und auch in der Beziehung ist demnach das Grundschema von Vitruvius gerechtfertigt. Dass man später in mannigfacher Weise hiervon abgegangen ist, kann nicht geleugnet werden; aber auch bei dem überhandnehmenden Vor- und Zurücktreten einzelner Bühnentheile ist überall nicht zu verkennen, dass die Hauptrichtung die einer geraden Linie geblieben ist.[14])

Was endlich die Seitenflügel der Skene anlangt, so finden sich dieselben in den Römischen Theatern fast stets vor, nicht minder auch in den Hellenischen; einige Skenen Römischen oder Hellenischen Ursprungs in Kleinasien, in Grossgriechenland und eine in Melos haben inzwischen keine Flügel; eben so fehlen sie den Theatern, die Porticus, durch Pfeiler gebildet, haben, also vornehmlich den Kretischen.[15]) Auch hier erfahren wir demnach durch Vitruvius, was Regel gewesen ist.

Das Resultat aus alle dem ist also ein für Vitruvius durch-

aus günstiges. Seine Regeln zeigen sich an den Hellenischen Theatern fast durchgängig, an den Römischen bei denjenigen beobachtet, welche wegen ihrer Lage oder ihres Alters vorzugsweise Beachtung verdienen; und demzufolge kann ich nicht glauben, dass die Regeln, welche Vitruvius in Bezug auf die Einrichtung der Theater aufstellt, willkürliche Bestimmungen, „beengende Vorschriften" (Geppert griech. Bühne p. 93) sind, von denen man am besten thue sich ein für allemal loszusagen. Nebenbei aber dürfte die Uebereinstimmung, welche wir zwischen den Lehrsätzen des alten Baumeisters und den Monumenten finden, einige Gewähr dafür abgeben, dass die Deutung der Vitruvischen Anweisung wenigstens in der Hauptsache nicht verfehlt sein könne. Ein weit höherer Grad von Gewissheit in der Beziehung würde sich freilich ergeben, wenn wir durch anderweitige Nachrichten der Alten in den Stand gesetzt würden, die Bestimmungen des Römischen Baumeisters auch mit diesen zu vergleichen. Aber wie mannigfach auch die Notizen sind, welche das Theater in den Schriften der alten Autoren betreffen, wie reich auch daran namentlich Pollux ist, eine Analyse des Theatergebäudes in der Art, dass sie auch die Lage und das gegenseitige Verhältniss der einzelnen Bühnentheile berücksichtigte und klar machte, geht uns ab. Nur in Betreff der Thüren ist von Wichtigkeit, was uns Pollux mittheilt, und um so wichtiger, weil gerade hierin nicht wenige Monumente von den Bestimmungen Vitruvs abweichen. Pollux kennt nämlich ebenfalls 5 Thüren auf der Skene. Die Art und Weise aber, wie er sich darüber ausspricht, lässt kaum daran zweifeln, dass er auch Theater mit drei Thüren kannte; und da er dies von Gebäuden ausspricht, die zur Aufführung von dramatischen Werken bestimmt waren: so kann dem Vitruvius kein Vorwurf daraus erwachsen, dass seine Angabe nicht mit der Beschaffenheit aller Monumente stimmt. [16]) Es herrschte darin keine Uebereinstimmung; Vitruvius aber nimmt 5 Thüren als Normalzahl an. Die Gründe, die ihn dazu bestimmten, werden alsbald, wo es gilt, die Bedeutung der Thüren zu erörtern, hervortreten. Manches, was darauf Bezug hat, ist freilich schon beiläufig erwähnt worden; mancherlei Missverständnisse aber, an denen es hierbei nicht gefehlt hat, nöthigen auch das bereits Erwähnte nochmals aufzunehmen.

Ich gehe hierbei von den durch Vitruvius gegebenen Andeutungen aus. Dem alten Baumeister kam es zwar nur auf die Zahl und Lage der Thüren an, nicht darauf, warum und

wozu sie da sein müssen. Er ist daher in letzterer Beziehung wortkarg, und Pollux geht weit mehr hierin ein. Aber eben die Kürze, deren Vitruvius sich befleissigt, erleichtert das Verständniss seiner Angaben; und werden sie richtig gedeutet, so dürften damit mancherlei Missverständnisse, zu denen die Worte des Pollux die Veranlassung gewesen sind, von selbst wegfallen. — Vitruvius nun bezeichnet die Mittelthür als die valvae regiae; und wenn man sich erinnert, dass die Schicksale der alten Königsgeschlechter der Hauptgegenstand der antiken Tragödie sind, mithin die Handlung meist in der Nähe der königlichen Burgen und Paläste vor sich geht: so kann man sich nicht wundern, dass der Ausdruck: Pforte zum königlichen Palaste, der eigentlich nur der Thür im Hauptstücke der Decoration, in der Mitte der Skenenfront, zukam, allmählich auch auf die Thür der Skene selbst, welche gerade dahinter lag, übertragen wurde. War aber einmal diese eine Uebertragung gäng und gäbe geworden, so ist es natürlich, dass sie auch bei den andern Thüren sich geltend machte, und auch diese nach dem benannt wurden, was die vor ihnen angebrachte Decoration darzustellen pflegte. Neben dem Königshause wurde aber in der Regel die Darstellung anderer zur Herrscherwohnung gehörigen Gebäude nothwendig, namentlich die der Gastwohnungen; und dieser Ausdruck ist denn auch in der That auf die beiden der Mittelthür zur Seite liegenden Thüren übergegangen, Vitruvius nennt sie hospitalia. Die zwei Eckthüren endlich bezeichnet Vitruvius als itinera und aditus, und auch diese Benennungen beruhen auf derselben Uebertragung; denn die vor ihnen befindlichen Decorationen pflegten keine Gebäude darzustellen, sondern die Umgebung von Wegen, und zwar die eine die Umgebung des nach dem Forum, die andere die Umgebung des in die Fremde führenden Weges. — Weit genauer ist Pollux, der auch darauf Rücksicht nimmt, dass der Schauplatz der Handlung keineswegs immer das Königshaus ist, und selbst da, wo dies der Fall ist, doch die Umgebung desselben nicht immer die gleiche sein kann, dass ferner die Komödie einen andern Schauplatz verlangt als die Tragödie. Er führt daher mancherlei an, was die Decoration, oder, nach der aus Vitruvius bereits bekannten Ausdrucksweise, die Thüren in der Skene der vor ihnen befindlichen Decoration zufolge bedeuten können,[17]) verfolgt aber hierbei sicher nicht den Zweck, vollständig aufzuzählen, was den vorhandenen Dramen zufolge jede Thür dargestellt hat und darstellen konnte, sondern neben dem, was am häufigsten vorkam,

das herauszuheben, was ihm etwa besonders auffallend und daher am bemerkenswerthesten erschien. Um aber nicht dem Missverständnisse Raum zu geben, als wolle er Vollständigkeit in seinen Angaben erstreben, oder die Thüren nur auf die Oertlichkeiten beschränkt wissen, die er namentlich anführt: so fasst er auch die Geltung der drei mittlern Thüren, auf welche die vielfache Bedeutung der Thüren sich vorzugsweise beschränkt, in mehr allgemeinen Ausdrücken zusammen, die ihr Verhältniss zu dem Hauptschauplatze der Handlung, zu der Mittelthür, bestimmen; und diese allgemeinen Bestimmungen sind es gerade, welche man als die Hauptsache bei allen Angaben nicht aus den Augen lassen darf, da die speciell angeführten und alle andern nicht ausdrücklich genannten Bedeutungen dieser Norm sich unterordnen müssen. Berücksichtigt man dies, so findet kein Widerspruch zwischen seinen Bestimmungen und denen des Vitruvius statt, vielmehr eine völlige Uebereinstimmung, und man sieht deutlich, dass auch dem Pollux die Mittelthüre der Skene diejenige ist, welche zur Wohnung des Königs oder zum Hauptschauplatze der Handlung führt, die zwei nächsten, ihr zur Seite, die dem Hauptschauplatze zunächst liegenden Umgebungen darstellen, die zwei äussersten Thüren, die Eckthüren, von ihm ganz so wie von Vitruvius aufgefasst werden. Wie aber Pollux in Bezug auf die Bestimmung der Mittelthür genauer als Vitruvius ist: so ist er es auch namentlich in Bezug auf die ihr zunächst liegenden Thüren; und wo hier ein bemerkenswerther Unterschied in Bezeichnung der Oertlichkeit einzutreten hatte, theilt er der rechts liegenden, die er auch als die zur Gastwohnung führende hervorhebt, den zweiten Rang zu, so dass, was dem Hauptschauplatze am nächsten liegend zu denken ist, hier gerade vorgestellt wurde; Unerheblicheres dagegen, was in weniger unmittelbarer Beziehung und Nähe zum Hauptschauplatze zu denken ist, überweist er der dritten Thür. [18])

Ausser den 5 an der Skenenfront gelegenen Eingängen gab es für die bei der Aufführung von Dramen thätigen Personen noch 2 Eingänge, welche an den Enden der Bühnenflügel lagen; es sind dies die unter dem Namen Parodoi bekannten Seiteneingänge. Sie lagen im Hellenischen wie im Römischen Theater an gleicher Stelle; ihr Aussehen aber war nicht in beiden gleich. Im Hellenischen Theater bildeten sie zwischen den Flügeln der Skene und den Enden der Zuschauersitze entweder oben ganz offene Zugänge, die nur an den Seiten mit Pfeilern versehen, auch mit Thoren verschlossen waren, um das Innere

des Theaters gegen die umliegende Oertlichkeit abzuschliessen, oder sie waren an dem äussern Ende durch eine einfache Mauer geschlossen, in der ein überwölbtes Thor angebracht war. Im Römischen Theater führten sie dagegen unter den Sitzen der Zuschauer als ein bedeckter Gang in die Orchestra, und die Sitzreihen der Zuschauer gingen hier demnach an jeder Seite über die Parodos hinweg bis an die Seitenflügel der Skene.[19]) Ueber die Bestimmung und Bedeutung der Parodoi sagt Vitruvius nichts; er begnügt sich mit der Construction derselben. Pollux hingegen weist der rechten Parodos zu, den von der Seite der Stadt oder des Hafens d. h. von der Seite der Heimat her eintretenden Chor in die Orchestra zu bringen; tritt dagegen der Chor von der Seite der Fremde her auf, so erscheint er durch die linke Parodos. Zugleich darf nicht unbeachtet bleiben, dass die rechte Parodos und der neben der linken Periakte auf der Skene befindliche Eingang, der ebenfalls die Seite der Stadt bezeichnete, an einer Seite des Theaters, den Zuschauern zur Rechten, anderseits die linke Parodos und der rechts neben der Periakte auf der Skene befindliche Eingang, der die Seite der Fremde anzudeuten hatte, an der andern Seite des Theaters, den Zuschauern zur Linken, gelegen waren.[20])

Nachdem die Zahl, Lage und Bedeutung der Thüren festgestellt worden ist, scheint es angemessen, die Frage über das Auf- und Abtreten der Schauspieler zu erörtern. Es ist bekannt, dass dieselbe in neuerer Zeit zu mancherlei Erörterungen Anlass gegeben hat. Während Genelli und Geppert ein Auftreten der Schauspieler aus den Thüren der Skene nur als Ausnahme statuirten, waren fast alle Anderen, welche über diese Frage sich erklärt haben, der Ansicht, dass die Schauspieler nie in anderer Weise auf die Bühne gekommen seien, nie anders von ihr sich entfernt haben, als durch die an der Skene befindlichen Thüren. Was man aber auch in Beziehung auf das Auftreten der Schauspieler überhaupt für eine Ansicht haben mag, so viel scheint ausser allem Zweifel zu sein, dass diejenigen Personen des Drama, die am Orte der Handlung selbst ihren Wohnsitz haben, wenn sie aus ihrer Behausung kommen, oder in dieselbe sich zurückbegeben, keine andere Thür brauchen, keinen andern Weg einschlagen können, als den durch die 3 Mittelthüren an der Skenenfront ihnen gebotenen. Denn da diese 3 Thüren mit der sie umgebenden Decoration dazu da sind, um den Ort der Handlung zu veranschaulichen: so hiesse es alle

Illusion vernichten, wenn die Personen, deren bleibenden Aufenthalt man vor Augen hat, nicht von daher erschienen. Wenn schon von anderwärts her Kommende, die in das Haus des Herrschers oder der Hauptperson eintreten wollen und eintreten, nirgends anders wohin, als durch die Mittelthür der Skene von der Skene sich entfernen können: so müssen jedenfalls die dort heimischen Personen, wenn sie in der Heimat, am Orte der Handlung, bleiben, ebenfalls der 3 Mittelthüren sich bedienen. Für die genannten Personen scheint mir demnach unter den angegebenen Voraussetzungen das Auf- und Abtreten durch die Skenenthüren fast unzweifelhaft, und zwar geschieht dies nicht ausnahmsweise und selten, wie Geppert (über die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra pg. 3) anzunehmen scheint, sondern sehr oft, da die Handlung meist bei den Wohnungen der zunächst an der Handlung betheiligten Personen vor sich geht. — Die Frage, ob die Schauspieler auch durch die Orchestra zur Bühne hinangingen und auf dem gleichen Wege von ihr sich entfernten, ist also eigentlich nur für diejenigen Personen aufzuwerfen, die aus der Fremde oder von Stadt und Hafen her sich dem Orte der Handlung nähern, nach der Fremde und Stadt hin sich entfernen; sie bewegt sich darum, ob zu dem Zwecke die Wege durch die Parodoi und die Orchestra, oder die neben den Periakten befindlichen Eckthüren der Skene, die bekanntlich auf allen Hellenischen Skenen sich befinden, benutzt worden sind. Aber auch hier sollte man meinen, müsse sich Jeder alsbald dafür entscheiden, dass die Schauspieler nicht von der Orchestra her auf die Bühne gekommen seien. Die Fremde und die dem Orte der Handlung benachbarte Stadt oder Heimat werden nicht nur in der Nähe dieser Thüren herkömmlicher Weise angenommen, die nach diesen Oertlichkeiten führenden Wege und Strassen werden auch auf den Periakten sinnlich durch Malerei dargestellt. Wenn eine dieser Oertlichkeiten wechselt, tritt dem Zuschauer ein anderes Bild an der Periakte vor Augen, um ihm recht anschaulich zu machen, was jene Seite der Skene fortan bedeuten solle; und der Schauspieler selbst, der von jener Oertlichkeit herkommt, er sollte nicht von daher erscheinen? Die Handlung des Stückes, die Illusion verlangt es, die dazu nöthigen Thüren sind da — alle diese Vortheile sollten die Hellenen aus Muthwillen oder Eigensinn nicht benutzt haben? Ist es denkbar, dass 2 dazu durchaus passend gelegene Thüren unbenutzt blieben, 2 fernere Eingänge durch die Orchestra, wo eine Decoration, also eine

Andeutung der Oertlichkeit nicht stattfand, dazu gebraucht worden sind? Soll der Schauspieler demzufolge an einem andern Orte erscheinen, als da, wo der vorhandenen Decoration gemäss es zu erwarten ist? Nein, sind Decorationen auf der Skene gewesen, so muss das Auf- und Abtreten der Schauspieler in möglichst genauer Verbindung mit diesen stattgefunden haben; dieses ist bei den 3 Mittelthüren geschehen; es kann demnach auch bei den Eckthüren nicht anders gewesen sein.[21]) Naturam, sagt G. Hermann, imitabantur Graeci. Atqui naturae legem constat esse, quod paucis fieri possit, non efficere per multa, hoc est, ut aliis verbis dicam, nihil instituere, quod non sit necessarium. Demgemäss scheint mir für die Hellenische Skene vollständig begründet, wenn Boeckh (über die Antigone 3. Abth. p. 80) sagt: „dass alle Schauspieler, inwiefern sie nicht aus dem Palast (oder, setze ich hinzu, aus dessen nächster Umgebung) kommen, ihren Ein- und Ausgang nicht durch die Orchestra, sondern durch die Seiten-Decorationen des Vordergrundes nehmen müssen;" und Tölken (ebendaselbst p. 55): „dass die auf der Bühne thätigen Künstler ihren Eingang auf dieser selbst entweder durch eines der drei Hauptthore nahmen, wenn sie aus dem Palast oder dessen Nebengebäuden auftraten, oder durch die Thüren zu beiden Seiten auftraten." Bot doch die Bühne den Schauspielern so vielfache Gelegenheit dar, auf ihr zu erscheinen, von ihr nach verschiedenen Seiten hin durch die an der Skene befindlichen Thüren sich zu entfernen, dass man wahrlich nicht nöthig hatte, sich nach anderweitigen Wegen für diesen Zweck umzusehen oder dergleichen zu gestatten. — Wenn endlich trotz alle dem das Auftreten der oben genannten Schauspieler durch die Parodoi erfolgt wäre, so hätten die Hellenen sicher bei der Anlage ihrer Theatergebäude, in denen man tief durchdachte Schöpfungen des Hellenischen Geistes in keiner Beziehung verkennen kann, darauf Rücksicht genommen; man würde sicher eine möglichst directe Verbindung zwischen den Räumen hinter der Skene, wo die Schauspieler sich befanden, und den Parodoi um der Schauspieler willen erstrebt und angelegt haben; es würden, wie sich dies in der That in einigen Römischen Theatern findet, Gänge aus dem Skenengebäude nach den Parodoi hin geführt haben, um nicht die Schauspieler zu nöthigen, beim Auftreten durch die Parodoi das Bühnengebäude gänzlich zu verlassen. Dergleichen Gänge und Thüren finden sich aber in den Hellenischen Theatern nicht vor, und auch dieses weist entschieden darauf hin, dass sie nicht nöthig gewe-

sen sind. — Aber es fehlt überdies nicht an directen Beweisen, dass die Schauspieler von den Eckthüren der Skene aus die Bühne betreten, durch sie sich entfernt haben;[22]) und zwar entnehme ich den ersten dem Namen, den die Eckthüren führen. Vitruvius giebt bekanntlich allen Thüren der Skene Namen, je nach dem was die vor ihnen befindlichen Decorationen darstellten. Nun nennt er aber die Eckthüren aditus und itinera, Namen, die ihnen nur dann zukommen, wenn Wege und Zugänge zur Skene sich dort befunden haben und in der Decoration bemerklich gemacht worden sind. Ist aber das geschehen, so müssen sie auch im Drama benutzt worden sein, d. h. es müssen Schauspieler von dorther aufgetreten sein. — Dass dies geschehen ist, ersieht man aber auch ferner daraus, dass Pollux ausdrücklich erwähnt, die Meergötter seien von der einen Eckthür her aufgetreten; es versteht sich also wohl von selbst, dass Gleiches auch bei menschlichen Individuen werde geschehen sein, sobald sie aus der Fremde oder aus der Stadt zu erscheinen hatten. Das Auftreten der Meergötter an dieser Stelle wird nur darum noch besonders genannt, weil es von dem Erscheinen anderer Gottheiten, die an andern Stellen der Bühne sichtbar wurden, abweicht. Ich sehe es demnach für unzweifelhaft an, dass die Schauspieler in den Hellenischen Theatern regelmässig nur aus den auf der Bühne befindlichen Thüren her eingetreten sind; die wenigen Ausnahmen aber von dieser Regel, welche sich wahrnehmen lassen, erregen keine Zweifel in dieser Beziehung, sondern zeigen vielmehr, wie streng man an der Regel festgehalten hat.[23]) — Ganz anders liegt dagegen die Sache bei den Theatern, deren Skene nur 3 Thüren zeigt. Hier fehlen die Eckthüren, durch welche die dem Orte der Handlung sich Nähernden bei den mit 5 Thüren versehenen Skenen eintreten. Da nun überdies die 3 mittlern Thüren für die am Orte der Handlung anzudeutenden Localitäten nicht zu entbehren sind, so leuchtet von selbst ein, dass für die von anderwärts her Erscheinenden auf der Bühne keine Zugänge vorhanden sind; sie mussten also auf andern Wegen erscheinen, auf andern sich entfernen, und dies kann demnach nur durch die Parodoi und die Orchestra hin geschehen sein. Diese Wege waren auch in der That dazu sehr wohl geeignet. Sie wurden vom Chore bei seinem Ein- und Austreten aus der Orchestra benutzt, aus der Orchestra führten Stufen zum Proskenion hinan; es hinderte also die Schauspieler nichts, diese Wege ebenfalls zu benutzen, da ihnen andere nicht offen standen, und für sie wie für den

Chor erhielten die Parodoi durch die neben den Wegen an den Periakten der Bühne angebrachten Decorationen die eine die Bedeutung eines nach der Fremde, die andere die Bedeutung eines nach der Stadt hin führenden Weges. Wenn aber die Parodoi in der angegebenen Weise auch von den Schauspielern benutzt wurden, so muss man freilich erwarten, dass aus dem Bühnengebäude Gänge mit Pforten unmittelbar zu den Parodoi hinführten, damit es den Schauspielern möglich wurde, leicht und schnell zu den Parodoi zu gelangen. Solche Pforten und Gänge finden sich nun auch in der That in nicht wenigen Römischen Theatern, so namentlich in denen zu Antium, Otricoli, Ferentum, Nora, Cuiculum, in dem Theater auf der Villa Hadrians bei Tibur und in dem Odeion des Herodes zu Athen; und da man nicht annehmen kann, dass diese Anlagen ohne besondern Zweck gemacht worden sind, und sie darauf hinweisen, dass die im Bühnengebäude befindlichen Personen auf diese Weise schnell zu den Parodoi gelangen mussten: so wird ein derartiges Auftreten der Schauspieler hierdurch um noch viel mehr gesichert. Wie sehr aber die Römer an eine derartige Einrichtung sich gewöhnten, ersieht man daraus, dass dergleichen Pforten auch in mehreren Theatern sich vorfinden, die 5 Thüren an der Skene haben; so eine im Theater zu Aspendos, 2 in dem zu Eugubium, und, falls ihm 5 Thüren mit Recht beigelegt werden, in dem zu Tusculum. — Ein Auftreten und Abgehen der Schauspieler durch die Orchestra war also in den Theatern mit 3 Skenenthüren durch die Nothwendigkeit geboten; aber für eben so gewiss sehe ich es an, dass es in den Theatern mit 5 Thüren nur durch die auf der Skene befindlichen Thüren erfolgte. Eine Veranlassung, zu dem Zwecke die Parodoi zu brauchen, ist nicht vorhanden; der desfallsige Gebrauch der Parodoi wäre also höchst auffällig gewesen. — Das veränderte Auftreten der Schauspieler durch die Orchestra hängt übrigens höchst wahrscheinlich mit der spätern Umänderung des Drama und mit dem allmähligen Abkommen desselben zusammen. Je seltener dramatische Werke aufgeführt wurden, je mehr Pantomimen, musikalische Productionen und Aehnliches in den Vordergrund traten, desto entbehrlicher wurden die Seitenthüren der Skene; sie wurden es um so mehr, weil man den Chor nicht mehr in der Orchestra verbleiben, sondern von da aus auf die Bühne steigen sah. Er zeigte und bahnte gewissermassen den Schauspielern den Weg durch die Orchestra, und da die Illusion auch bei dieser Art des Auftretens nicht

verletzt, sondern bewahrt wurde: so wurden die Skenen in späteren Zeiten wohl durchgängig nur mit 3 Thüren versehen, und die Einrichtung derselben mit 5 dürfte je später, desto mehr abgekommen sein.

Es ist bisher fast durchaus von den Verhältnissen der Skene in horizontaler Richtung die Rede gewesen; von nicht minderer Wichtigkeit sind aber die verticalen Verhältnisse, das Aussehen und die Beschaffenheit der Skene. Auch in dieser Beziehung theilt Vitruvius eine sehr bestimmte Anweisung mit; aber selbst Baumeister haben wenig darauf geachtet, sei es dass sie die Regeln nicht verstanden, oder ihnen nicht trauten. Da die Bestimmungen sehr einfach sind, so dürfte wohl mehr das Letzte den Anlass sie zu vernachlässigen gegeben haben. Ein Monument, welches die Vorschriften des alten Baumeisters bestätigte, war nicht vorhanden; der Aufriss, den man aus den Bestimmungen des Vitruvius versuchte, schien wenig Gefälliges darzubieten; man sah nicht ein, wozu die eigenthümliche Einrichtung der Skenenfront nöthig sei; man schob die Schuld davon auf des Vitruvius Eigensinn und schlechten Geschmack und „sagte sich von den beengenden Vorschriften los“ — zu grossem eigenen Schaden. Denn die Skenenansichten, die man auf eigenes Ermessen und nach eigenem Belieben hin entwarf, stellten alles Andere eher dar, als eine antike Skene. Es konnte aber auch nicht anders sein. Man trug die Regeln, die für grosse und prächtige Gebäude und Paläste gelten, auf die Skene über, gab ihr zwei Flügel, drei Thüren, brachte ausserdem an, was sonst die Aussenseite eines Palastes schmücken kann, und glaubte alsdann, es sei dies ein getreues Abbild der antiken Skene. Man überlegte nicht, dass das antike Theater nicht in der Weise, wie die unserigen es oft sind, ein Prachtbau gewesen ist. Das antike Theater trägt seine Bestimmung, die Aufführung von Dramen vor einer meist sehr grossen Zahl von Zuschauern zu ermöglichen, offen zur Schau und ist diesem seinem Zwecke gemäss bis in alle einzelnen Theile hinein construirt; keineswegs ist es das schöne Aussehen, das bei dessen Einrichtung maassgebend war. Die hohe, massige, fast ganz schmucklose und fensterlose Mauer, welche die Sitzreihen von aussen umfasst, wenn die Sitzreihen nicht an den Abhang eines Hügels sich anlehnen, erinnert weit mehr an den Thurm einer Festung, als an einen Prachtbau. Die vordere Front des Bühnengebäudes ist meist so schmucklos, dass sie weit mehr überhaupt ein weitläufiges Gebäude, eine Kaserne oder eine Fabrik

als einen den Musen geweiheten Sitz erwarten lässt. Es kann demnach nicht auffallen, wenn die Alten auch bei dem Ausbau und der Anlage des Theaters im Innern ihr Augenmerk vor allem auf das Nützliche und Nothwendige gerichtet haben, und erst, nachdem diesen Forderungen in ihrem ganzen Umfange genügt war, auch an die Verzierung dieser Theile dachten, und zwar, wie die Monumente bezeugen, nur sehr allmählig, und ohne dass die Verzierungen durch auffallende Grösse und beträchtlichen Umfang sich auszeichneten. Dass der spätere Luxus die Theater, also auch die Skenen, mit Schmuck reichlich begabt, oft überladen hat, daran lässt sich freilich nicht zweifeln, aber der Baustyl dieser Zeit ist nicht derjenige, von dem wir die Regeln für die Einrichtung der Hellenischen Bühne hernehmen werden. Ueberdies hat sich auch von diesen Prachtbauten keiner so erhalten, dass es leicht wäre, ihn bis ins Einzelne genau nachzuconstruiren. Unter solchen Umständen bleibt mithin nichts übrig, als Belehrung über Beschaffenheit und Einrichtung des Skenengebäudes aus dem anzunehmen, was uns Vitruvius in dankenswerther Weise darüber mittheilt. Sollten wir dabei das Richtige nicht durchweg vollständig treffen, so werden wir wenigstens vor grossen Missgriffen, wie sie bei mehrern der neuesten Skenenansichten, namentlich auch bei der von Strack gelieferten, vorgekommen sind, bewahrt bleiben. — Die Vorschriften des Vitruvius in Bezug auf die Skenenfronte sind aber, namentlich Alles was die Gesimse betrifft, rein architectonischer Art; was dahin einschlägt, kann nur ein der Architectur Kundiger genügend erläutern, und ich verzichte auf die specielle Erklärung dieser Bestimmungen. Die anderweitigen Bestimmungen desselben kann ich dagegen nicht übergehen; es sind folgende [24]): das Podium von der Höhe des Pulpitum an sei einschliesslich der ihm zugehörigen Gesimse hoch ein Zwölftheil von dem Durchmesser der Orchestra. Das über dem Podium befindliche erste Stockwerk soll haben 1) Säulen, die einschliesslich der Capitäler und Basen so hoch sind, als ein Viertheil von dem Durchmesser der Orchestra beträgt, 2) darüber Epistyle mit Gesimsen, ein Fünftheil so hoch, als die Länge der Säulen beträgt. Im zweiten Stockwerke soll das Pluteum sammt den Gesimsen halb so hoch als das untere Pluteum sein, die darauf aufgesetzten Säulen sollen um ein Viertheil niedriger sein als die unteren, das Epistylium mit dem Gesimse soll ein Fünftheil der Säulenhöhe haben. Wird noch ein drittes Stockwerk, Episkenos, aufgesetzt, so soll die

Höhe des Pluteum nur die Hälfte der Höhe des darunter befindlichen betragen; die Säulen sollen um ein Viertheil niedriger als die des zweiten Stockwerkes sein, das Epistylium endlich sammt den Gesimsen soll ein Fünftheil von der Höhe der Säulen haben. — Die Anweisung zur Skenenfront scheint demnach und ist auch in der That, wenn man von den Gesimsen absieht, höchst einfach; und fast scheint es, als habe die Vorderseite jedes palastähnlichen Hauses auch zu einer Skenenfronte benutzt werden können. Denn es scheint wesentlich nichts nöthig zu sein, als dass eine durch mehrere Stockwerke sich erhebende Mauer mit Säulen verziert ist und Plutea an ihr angebracht sind, da die Verhältnisse, welche von Vitruvius hinsichtlich der Säulen, Gesimse und Architrave angegeben werden, nimmer als wesentliche Bestimmungen gelten können, sondern ebenso anzusehen sind, wie die Maasse, welche er für die Dimensionen der Orchestra und der Skene angegeben hatte. Es sind die nach seinem Ermessen passendsten Maasse und Gesimse, die aber je nach dem wechselnden Geschmack der Zeiten oft Veränderungen erlitten, wie auch Vitruvius selbst anerkennt, wenn er unmittelbar nach seiner Anweisung fortfährt: „Jedoch können nicht in jedem Theater alle diese Verhältnisse so genau einander entsprechen, sondern der Baumeister muss beurtheilen, inwiefern dies möglich ist, und inwiefern er wiederum auf Beschaffenheit des Ortes und Grösse des Werkes Rücksicht zu nehmen hat.“ [25]) Wenn aber auch alles das, was die Vorderseite ansehnlicher Häuser zur Zeit des Vitruvius zeigen mochte, in der Vorderfront der Skene wiederkehrt: so findet doch der bedeutende Unterschied statt, dass ein Theil, welcher an Palästen ein rein accessorischer ist, für die Front der Skene ein wesentlicher ist, nämlich das Pluteum. Bei Häusern und Palästen kann dieser Theil wegfallen, und sie bleiben doch, was sie gewesen sind. Die Skenenfront wird erst durch dasselbe das, was sie ist. Das Pluteum an der Skenenfront ist aber, wie darauf die eigentliche und uneigentliche Bedeutung des Wortes mit Sicherheit hinführt, eine auswärts angebrachte Plattform, ein Gang oder fortlaufender Balcon, dergleichen in manchen Gebirgsgegenden der Schweiz und Deutschlands noch jetzt an den Häusern sich befinden; und dieser Theil ist es, der erst die Front der Skene befähigt, zur Aufführung von Dramen zu dienen. Es wäre sehr gut, wenn Vitruvius über diesen Theil der Front ausführlicher sich erklärt hätte; er sagt aber nichts, als das, was angegeben worden ist. Wir bleiben also in Un-

sicherheit, wie breit und lang er die Plutea haben will, ob sie mit Geländern eingefasst waren oder nicht, ob und wo Thüren zu ihnen von innen herausführten. Vitruvius hält sich blos an die Hauptsache; die Beschaffenheit der Theile im Einzelnen setzt er entweder bei seinen Lesern voraus, oder es lag ausser seinem Plane, auch diese ausführlich zu besprechen. Was aber die Frage, welche die Monumente uns nahe legen, anlangt, ob in jedem Stockwerke nur ein die ganze Façade entlang gehender freier Gang war, oder mehrere einzelne Balcone neben einander liegend anzunehmen sind: so muss man sich wohl dafür entscheiden, dass Vitruvius jedem einzelnen Stockwerke nur ein Pluteum zuweist, da er im Gegensatz zu den Säulen, die er immer in der Mehrzahl nennt, von dem Pluteum jedes Stockwerkes nur in der Einzahl spricht, und er das für Balcone sonst übliche Wort maeniana, dessen er sich anderwärts bedient, hier nicht braucht. Wozu die Plutea dienten, und die Nothwendigkeit derselben an der Skenenfront, lässt sich, obgleich es Vitruvius nicht sagt, mit grosser Sicherheit errathen. Durch sie wurde es möglich, die Handlung auch an die höheren Theile der Bühne hin zu verlegen, wie z. B. im Prometheus und mehreren Aristophanischen Scenen nothwendig wurde. Sie gewährten ferner passende Haltpunkte für die Decorationen; endlich mögen sie auch gebraucht worden sein, um gewisse Maschinen dort aufzustellen, oder von da aus zu handhaben. — Ueber die Zahl der Säulen sagt Vitruvius nichts; sie war gewiss sehr wechselnd. Von der ungeheuren Zahl derselben, die, wie wir wissen, in einzelnen Römischen Theatern verwendet wurden, mag freilich ein beträchtlicher Theil zur Ausschmückung des übrigen Theaters, nicht der Skene, verwendet worden sein; aber gewiss war die Skene als Haupttheil nicht der mit ihnen am wenigsten verzierte Theil. Da aber die Säulen als ein blosser Schmuck gewiss mehr den späteren als den früheren Zeiten zukommen, so wäre es interessant zu erfahren, wie viele Vitruvius bei der Skenenfront verwendet wissen will. Er sagt aber darüber nichts, und es werden also die Monumente darüber befragt werden müssen. — Eine vollständige Skenenfront, an der die Vitruvischen Regeln in Bezug auf ihre Richtigkeit sich prüfen lassen, hat sich aber, so viel ich weiss, nur an dem Theater zu Aspendos erhalten; überdies ist dieses ein Römisches Theater und eignet sich also um desto mehr zur Vergleichung mit den Vitruvischen Vorschriften. Eine solche Vergleichung soll demnach sofort folgen. Da ich aber die

Verhältnisse, die bei der Gliederung der Skenenfront zu Aspendos angewendet worden sind, in Zahlen nicht anzugeben vermag: so kann ich die Vergleichung nur auf die Haupttheile der Bühne ausdehnen.

Die Skenenfront zu Aspendos ist an den Enden von Flügeln, die rechtwinklig gegen die Orchestra vortreten, begrenzt und erhebt sich in drei Stockwerken über dem Unterbau. In dem ersten Stockwerke befinden sich fünf Thüren, von denen aus Stufen in die Orchestra hinabführen. Neben allen Thüren der Front befinden sich grosse Steinwürfel; zwei dergleichen stehen ausserdem noch in den Ecken der Front, und jeder der letzteren trug einst eine unkannelirte bis an das nächst höhere Stockwerk reichende Säule. Ausserdem befinden sich im ersten Stockwerke neun Fenster; fünf derselben stehen über den Thüren und werden in dem Maasse grösser, als die Thüren nach den Seiten zu kleiner werden; vier grössere befinden sich zwischen den fünf Thüren. Die Fenster sind übrigens hier und im höheren Stockwerk blosse Blenden, und gehen also nicht durch die Mauer hindurch. Im zweiten Stockwerke treten zunächst, senkrecht über jedem Steinwürfel des Podium, Steinplatten wagerecht aus der Mauer hervor; jede derselben wird durch je zwei vorstehende Steinbalken getragen. Es sind mithin der Platten zwölf, die in Länge und Breite genau die Dimensionen der unter ihnen befindlichen Steinwürfel haben. Thüren befinden sich im zweiten Stockwerke drei; sie sind weit kleiner als die des Unterstockes; Fensterblenden sind acht vorhanden, gerade über denen des Unterstockes; nur über der Mittelthür ist keine Blende, sondern eine Thür. Das dritte Stockwerk hat Balcone oder vielmehr vortretende Steinplatten wie das zweite, und zwar senkrecht über letzteren; dagegen fehlen ihm alle Thüren und Fenster, und es schliesst oben mit einer Bekrönung von gegen 16 Zinnen ab[26]). — Es ist wohl nicht zu verkennen, dass diese Skenenfront mit der durch Vitruvius gegebenen Beschreibung im Ganzen übereinstimmt. Aber gerade der für die Skene charakteristische Theil ist hier wenigstens von anderer Form, als der Ausdruck Pluteum erwarten lässt. Um deswillen aber dem Worte Pluteum eine andere Bedeutung unterzulegen und statt fortlaufender Gänge vor den höheren Stockwerken Reihen einzelner Balcone in die Beschreibung des Vitruvius einzuschwärzen, halte ich für unerlaubt. Denn wenn auch ein Pluteum nach seinen horizontalen Dimensionen nicht grösser zu sein braucht, als jeder einzelne Balcon

ist: so steht doch der Singularis, dessen sich Vitruvius durchgängig für diesen Theil in jedem Stockwerke bedient, wie schon erwähnt, dem entschieden entgegen. Ueberdies trifft die in Aspendos erwähnte Abweichung mehr die Form als die Sache. Denn da es sehr leicht anging, da wo einzelne Balcone nicht genügten, die Balcone durch aufgelegte Bretter in fortlaufende Gänge zu verwandeln, und da ferner die Balcone ebenso gut einzelne Maschinen aufnehmen und Haltpunkte für die Decoration abgeben konnten, wie ein zusammenhängendes Pluteum: so ist die Abweichung zu Aspendos eine unwesentliche. Von Geländern hat sich an den Balconen nichts erhalten; auch vermag ich nicht anzugeben, ob Spuren vorhanden sind, dass sie einst dergleichen gehabt haben. — In Bezug auf die Säulen ist zu bemerken, dass in dem Theater zu Aspendos nur zwei vorhanden sind, und gewiss auch nicht mehrere einst vorhanden waren. Da aber der alte Baumeister über die Zahl der Säulen keine Bestimmung trifft, so kann man nicht sagen, dass jenes Theater darin von der Vorschrift des Vitruvius abweicht. Es stimmt vielmehr in der Hauptsache durchaus mit ihm überein.

Doch die Vorschriften des Vitruvius in Bezug auf den Aufriss der Skene beziehen sich nur auf das Römische Theater, und die Skene zu Aspendos gehört ebenfalls einem Römischen Theater an. Ist nun wohl einige Sicherheit vorhanden, dass die Skene im Hellenischen Theater eben so beschaffen war? Mancherlei Verschiedenheiten zwischen beiderlei Theatern sind schon bemerklich gemacht worden; leicht möglich, dass auch hierin eine Differenz zwischen beiden bestanden hätte. — Ein gewiss nicht von der Hand zu weisender Beweisgrund, dass dem nicht so gewesen, ist aber daraus zu entnehmen, dass Vitruvius einer in ihrem Aeussern anders gestalteten Skene bei der Construction des Hellenischen Theaters nicht gedenkt. Da er nicht unterlassen hat, im Uebrigen die wesentlichen Unterschiede in der Construction des Hellenischen Theaters hervorzuheben, überdies die Einrichtung der Skene fast den Haupttheil des Theaters betrifft: so ist wohl der vom Stillschweigen des Vitruvius hergenommene Schluss gerechtfertigt, dass in der Skene eine wesentliche Differenz zwischen beiden nicht stattgefunden hat. — Dazu kommt: die Einrichtung der Skene, die Vitruvius vorschreibt, ist von der Art, dass alle Hellenischen Tragödien und selbst alle Komödien, die uns erhalten sind, auf ihr aufgeführt werden konnten. Es ist also

nicht abzusehen, warum einerseits die Hellenen eine andere Einrichtung derselben sollten gehabt haben, als die Römer, anderseits warum die Römer, die eine so zweckmässig eingerichtete Skene von den Hellenen überkamen, dieselbe sollten geändert haben. — Zu diesen allgemeinen Schlüssen kommt endlich noch ein faktischer Beweis hinzu. Wenn nämlich auch keine andere Skenenfront als die zu Aspendos sich ganz erhalten hat, so finden sich doch noch Reste von andern Skenen vor. Es sind dies Skenen, die theils nur halb zerstört sind, theils zwar ganz in Ruinen liegen, aber deren Material in ziemlicher Vollständigkeit sich erhalten hat. Da die weit vorstehenden Steinbalken und die an ihren Rändern, oft auch an ihren Unterseiten verzierten Steinbalken, die zu Balconen dienten, wegen ihrer Form und Decoration nicht zweifeln lassen, welche Lage sie an den Skenen gehabt haben: so ist es möglich, aus diesen ganz und halb zerstörten Skenen mit völliger Sicherheit das Vorhandensein und die Lage dieser Theile, also die Beschaffenheit der Skenen zu erkennen. Skenen, die in einem derartigen Zustande sich befinden, giebt es mehrere, und glücklicher Weise nicht nur solche von Römischen, sondern auch von Hellenischen Theatern; unter ihnen die des Theaters zu Myra, von dem sich früher herausgestellt hat, dass es in Bezug auf seine Dimensionen und Formen den besten Hellenischen Theatern an die Seite zu setzen ist. Was wir aber in allen diesen Theatern sehen, stimmt durchaus mit dem Theater in Aspendos überein, und es wird uns dadurch, wie ich meine, völlige Sicherheit darüber, wie die Hellenische Bühne beschaffen war, zu Theil. Was ich in dieser Beziehung hervorzuheben habe, ist Folgendes: vortretende reich verzierte Steinbalken finden sich noch in der Skenenmauer des Römischen Theaters zu Perge; also haben Balcone jener Skene nicht gefehlt. In dem Theater zu Myra befindet sich in der Ostecke der Skenenfront eine Steinplatte noch ebenso aus der Mauer vorstehend, wie in dem Theater zu Aspendos; sie ist an ihrer Unterseite mit Kassetten verziert. Ausserdem befinden sich hier auch zwei Säulen, wie in Aspendos. Da nun weder hier noch in Aspendos irgend Theile von mehreren Säulen sich vorfinden, die Stellung der vorhandenen in den Ecken der Skenenfront aber durchaus sicher ist: so hat also die alte Skene gerade nur zwei Säulen gehabt, und in allen diesen Einzelheiten stimmt also das Hellenische Theater zu Myra mit dem Römischen in Aspendos überein. In dem Hellenischen Theater zu Tlos

finden sich grosse an der Unterseite mit Reliefs verzierte Steinplatten überaus häufig, ausserdem viele unkannelirte Säulen in und bei der Skene. Wo auch die letzteren mögen gestanden haben, die Steinplatten lassen auch hier, wenn nicht auf fortlaufende Plutea (etwas, worüber ich Rechenschaft zu geben nicht im Stande bin), doch auf vortretende Balcone schliessen; und alles dieses zeigt uns, dass die Reste der alten Theater wie die Anweisung des Vitruvius uns wirklich in den Stand setzen, die Beschaffenheit der Skenenfront uns vorzustellen, vor und an welcher die Aufführung der grossartigen Hellenischen Dramen stattfand. — Welche Gestalt die Bühnenfront am obern Ende gehabt hat[27]) und wie das Dach eingerichtet gewesen ist, welches dem Skenengebäude gegeben wurde, darüber erfahren wir weder durch Pollux noch durch Vitruvius etwas. Wie man aber geneigt gewesen ist, der Skenenfront ganz das Aussehen eines im grossartigen Style erbauten Hauses zu geben: so hat man auch nicht verfehlt, das Dach eines solchen auf das Theater zu übertragen. Es finden sich aber nur sehr geringe Spuren von einer derartigen Bedachung bei den Theatern vor. Dagegen weisen die Monumente in der Regel darauf hin[28]), dass das Dach ein flaches gewesen ist, und zwar so, dass es am Rande durch eine darüber hervorragende und zugleich mehrfach durchbrochene Mauer, namentlich durch Zinnen, verdeckt worden ist.

Die Bühne, der Raum, auf dem die Schauspieler agirten, war bei den Hellenen nach der Angabe des Vitruvius um 10 bis 12 Fuss, bei den Römern um höchstens 5 Fuss über der Orchestra erhöht[29]). Da in den älteren Theatern keine Reste von Stein gefunden werden, welche vermuthen lassen, dass die Bühne eine bleibende gewesen sei, vielmehr der anderweitige Gebrauch des Theaters ausser der Festzeit wünschenswerth machen musste, dass der innere Raum des Theaters eine Fläche bildete, ausserdem die steinernen Stufen vor den Skenenthüren der Art sind, dass sie bis auf die Fläche der Orchestra hinabgehen: so ist wohl anzunehmen, dass die Bühne nur für die kurze Zeit der dramatischen Aufführungen aus Holz hergestellt wurde. Die späteren Zeiten brachten darin freilich eine Aenderung herbei. Denn wenn auch der Fussboden selbst, auf dem die Schauspieler auftraten, aus Holz bestand: so dienten doch als Unterlagen desselben Mauern, die natürlich bleibend sein mussten. Nicht wenige Römische Theater, ausserdem auch ursprünglich Hellenische, deren Skenen von Seiten der Römer

bedeutende Veränderungen erfahren haben, sind vorhanden, an denen die Substructionen des Logeion bald mehr bald weniger sich noch erhalten haben[30]). — Die Ausdehnung des Logeion hängt von den Dimensionen und der Lage der Skene und deren Flügel ab und ergiebt sich aus dem, was über die Construction der Skene gesagt ist, von selbst. Da die Anweisung, welche Vitruvius in dieser Beziehung giebt, vielfache Bestätigung in den Monumenten findet, namentlich insoweit sie das Hellenische Theater betrifft: so ist nicht zu billigen, wenn man namentlich in neuester Zeit die Ausdehnung des Logeion in Bezug auf seine Breite sehr beschränkt hat[31]).

Die Grenze des Logeion gegen die Orchestra hin wird von Vitruvius durch eine gerade Linie bezeichnet; diese Form der Begrenzung wird also auch festzuhalten sein[32]). An der dadurch gebildeten Vorderfront des Logeion Verzierungen anzubringen, ist weder nach dem, was die alten Schriftsteller sagen, erlaubt, noch ist es überhaupt zweckmässig, indem dadurch der Raum in der Orchestra beengt, oder, wenn die Verzierungen grösser und umfangreicher sind, die Aussicht auf das Logeion dadurch behindert wird. Da aber überdies auch das Logeion möglichst frei von Ornamenten, die grossen Raum in Anspruch nehmen, bleiben muss, damit nicht die Action der Schauspieler gehindert werde: so kann die Ausschmückung des Logeion nur auf die Skenenfront und deren nächste Umgebung sich beschränkt haben[33]).

Was die Decoration anlangt, so stimmen jetzt wohl Alle darin überein, dass sie der Hellenischen Bühne nicht gefehlt hat. Wozu hätten auch die Hellenen eine besondere Skene nöthig gehabt, wenn man die Oertlichkeit, welche den Zuschauern in den Dramen vorschweben sollte, nicht zur Anschauung bringen wollte[34])? Das Dasein der Skenenfront stellt also ausser Zweifel, dass eine Decoration vorhanden war. Verschiedenheit der Ansichten tritt dagegen hervor, wenn man mehr ins Besondere geht; denn darüber, welcherlei Art die Decoration der Skene gewesen ist, welche Ausdehnung sie gehabt hat, nach welchem Principe sie gebildet war, sind sehr verschiedene Ansichten zum Vorschein gekommen. Ueber diese Verschiedenheit braucht man sich freilich nicht zu wundern. Unsere directen Nachrichten in Betreff der Scenerie sind äusserst dürftig und beschränken sich auf wenige Notizen. Dennoch dürfte es möglich sein, auch in den angegebenen Beziehungen meist zu ziemlich bestimmten Resultaten zu gelangen,

wenn man neben diesen Nachrichten die Fingerzeige nicht unbenutzt lässt, welche die Dramen selbst uns liefern, und wenn man Schlüsse aus analogen Verhältnissen nicht von der Hand weist.

Was zuerst die Ausdehnung der Decoration anlangt, so fragt es sich, ob nur die Bühne allein oder auch die Orchestra mit derselben ausgestattet worden sei. Der letzteren Ansicht müssen im Allgemeinen diejenigen sich zuneigen, welche annehmen, dass auch die Orchestra in der Art mit der Handlung des Drama in Verbindung gestanden hat, dass einzelne Vorgänge, bei denen Schauspieler betheiligt waren, nicht auf der Bühne, sondern in der Orchestra stattgefunden haben, so namentlich Opfer und Aehnliches; und hier ist es besonders die Thymele, die nach der Ansicht jener Männer dazu benutzt worden ist. Sie sagen: wenn die Orchestra und Thymele dazu diente, dann hat sie auch der daselbst vorzunehmenden Handlung in ihrem Aeussern entsprechen müssen [35]). — Allerdings musste sie das, wenn die genannten oder ähnliche Handlungen dort vor sich gingen. Da ich aber entschieden in Abrede stellen muss, dass die Orchestra zu derlei Handlungen gedient hat, und nur zugeben kann, dass sie in vereinzelten Fällen, die anderer Art sind, nur ausnahmsweise, von Schauspielern betreten worden ist: so muss ich auch jede die Orchestra selbst oder einen in ihr befindlichen Theil betreffende Decoration in Abrede stellen. Denn es ist durchaus kein Anlass sie zu decoriren da, indem selbst der Chor mit seiner Aufmerksamkeit und mit Allem, was er thut, nur auf die auf der Skene vor sich gehende Handlung gerichtet ist. Das Decoriren der Orchestra wäre ein reiner Prunk gewesen, und der ist gewiss unterblieben. Der Beweis dafür, dass fast sämmtliche Handlungen, die man in die Orchestra verlegt hat, auf der Bühne vor sich gehen, gehört nicht hierher; es wird bei der Analyse der einzelnen Dramen das Nöthige darüber gesagt werden. Die wenigen Fälle aber, in welchen die Orchestra ausnahmsweise Ort der Handlung für Schauspieler ist, machen nie eine besondere Decoration in der Orchestra nöthig. Die Schauspieler sind da stets mit allen ihren Gedanken, wenn sie dieselben ihrer Umgebung zuwenden, auf das gerichtet, was auf der Bühne vorgeht, nicht auf einen Ort in der Orchestra.

Weiter ist behauptet worden, nicht die ganze Skene sei, wie dies bei uns der Fall ist, durch Decorationen geschmückt und mit ihnen umkleidet worden, sondern es sei nur so viel

geschehen, als unumgänglich nothwendig gewesen sei. Der königliche Palast, neben ihm die Gastwohnungen waren dieser Ansicht zufolge schon durch die feste gemauerte Skene dargestellt. Wenn demnach die Skene nichts Anderes als eben dieses darzustellen hatte (und das sei oft der Fall gewesen), sei die Skenenwand ohne alle Verhüllung geblieben [36]). Aber auch diese Ansicht scheint mir nicht richtig zu sein. Die Skene stellte freilich ein grossartiges Gebäude vor, aber nur Eines, und zwar eines, das nicht in einzelne Abtheilungen, geschweige denn in verschiedene Häuser, zerfiel. Die Skene zeigte also in ihren festen Theilen auch nicht entfernt das, was man sehen sollte. Den Zuschauern lagen an der Façade Eines Gebäudes drei Thüren neben einander vor Augen; darin drei Gebäude zu sehen, das hiess den Zuschauern viel zugemuthet. Konnte man diese Anforderung an die Einbildungskraft der Zuschauer stellen, so hätte man bei der Mauer des Hauses auch wohl an Felsen oder jeden anderen Gegenstand denken und die Mauer dafür ansehen können. Um der Illusion willen war wenigstens nicht nur die gesammte Decoration, es war auch die Skene überhaupt überflüssig, und man begreift nicht, wozu die Hellenen eine so kunstvolle Skene sich eingerichtet haben. Dazu kommt, dass die auf den Periakten angebrachten Seitendecorationen nie fehlten. Sind aber diese nie, selbst dann nicht, wenn sie keine besonders ausgezeichnete Oertlichkeit darzustellen hatten, weggefallen, wie es in der That nicht sein konnte, weil die dazu verwendeten Maschinen ein bleibender Theil der Hellenischen und der antiken Bühne überhaupt waren: so ist noch viel weniger anzunehmen, dass man sich für den Mittelpunkt der Handlung mit einer allgemeinen Andeutung, wie die Skenenfront sie darbot, werde begnügt haben. Denn das, was die Skenenfront in der That darstellte, ein grosses Gebäude, welches von einer Periakte bis zur andern reichte, konnte begreiflicher Weise in keinem Drama der Ort des Schauplatzes sein.

So wenig nun aber die Decoration der Breite nach beschränkt oder nur an einem einzelnen Theile der Skene vorhanden sein konnte, vielmehr über die ganze Breite der unteren Skenenwand sich erstrecken musste, ebenso wenig konnte sie nur die untere Hälfte der Skenenwand einnehmen. Unumgänglich nothwendig scheint zwar die Verkleidung der Skene bis oben hin nur in den Dramen, wo, wie im Prometheus des Aischylos, die Haupthandlung in der Höhe vor sich gehen musste, in den Vögeln des Aristophanes und ähnlichen Scenen.

Aber es konnte dies auch in allen den Dramen nicht unterbleiben, in denen Göttererscheinungen von oben her erfolgten. Denn wenn die Hellenen es ertragen konnten, die Götter von dem Dache eines Hauses her erscheinen zu sehen, und sich dabei doch vorstellen konnten, dass dieselben aus grosser Ferne, vom Himmel her kämen, dann begreift man wiederum nicht, wozu sie überhaupt noch auf dem unteren Theile der Skene einer Decoration bedurft haben; denn es war nicht schwerer, sich am obern Ende der Skene etwas einzubilden, was nicht da war, als am unteren. Dass aber die Decorationen nicht blos in den genannten Arten von Dramen, sondern in allen die ganze Höhe der Skene einnahmen, lässt sich wiederum aus dem folgern, was wir an den Periakten sehen. Wenn diese, welche nur die Neben-, nicht die Hauptdecoration trugen, bis an das obere Ende der Skene hinaufreichten und bis oben hin decorirt waren: so können die Decorationen an der Hauptwand nicht eher aufgehört haben. Wie hoch aber die Periakten mit Gemälden bekleidet waren, dafür liefert der Prometheus des Aischylos ein evidentes Beispiel. Denn was die Okeaniden von dem Wege, den sie zurücklegen, mittheilen, setzt, wenn es angeschaut werden sollte, nothwendig voraus, dass die Periakte, in deren Nähe sie herabschweben, mit Gemälden bis oben hin versehen war. Sichtbar aber musste sein, was die Okeaniden erwähnen. Denn es lässt sich kaum etwas Ungeschickteres denken, als wenn der Dichter das, was nicht da war, ausdrücklich als sichtbar in dem Liede der Göttinnen hervorgehoben, und somit jede Illusion recht absichtlich zerstört hätte. Nun reichten aber die Periakten, um die Seitenflügel der Skene zu verdecken, bis ans obere Ende der Skene; also musste auch die Decoration an ihnen in allen Stücken ebenso hoch hinaufreichen; und was hier geschah, konnte an der Skenenwand selbst nicht unterlassen werden.

Mehrfach habe ich mich bereits darauf berufen, dass man um der Illusion willen mancherlei nicht habe unterlassen dürfen, und ich glaube, dies mit Fug und Recht gethan zu haben. Wie wenig die Hellenen geneigt waren, dieselbe im Drama aufzugeben, sieht man vor Allem daraus, dass sie selbst kleinere Veränderungen in Bezug auf die Oertlichkeit nicht der Einbildungskraft der Zuschauer überliessen, sondern auch sie durch Umwenden der Periakten andeuteten. Wenn ein Bote von einer anderen Gegend her seitwärts auftrat, als ein anderer, der vor ihm aus der Fremde erschienen war, so deutete es, um

der Illusion willen, die Periakte durch eine neue Decoration an. Wo die Einheit des Ortes im Drama aufhörte, hätte es genügt, die Scenerie vor den drei mittleren Thüren der Skene zu ändern und allenfalls die die Stadtseite darstellende Periakte zu drehen. Der Weg, das Feld oder Gebüsch, was etwa an der linken Periakte dargestellt war, erhielt damit von selbst eine andere Beziehung, der neuen Scenerie der Mitte entsprechend. Aber damit begnügten sich die Hellenen nicht. Sie wollten den Zuschauern nicht zumuthen, eine Gegend, die so eben einer bestimmten Localität zugetheilt war, ohne weiteres mit ihrer Phantasie einer anderen Localität einzuverleiben. Es ergiebt sich daraus, wie wenig man den antiken Geschmack trifft, wenn man die Decorationen auf ein Minimum in den Dramen beschränkt. Das Bestreben der Alten ging sichtlich dahin, das, was den Zuschauern im Drama als sichtbar bezeichnet war, ihnen auch in der That vor Augen zu bringen. — Eben darauf führt auch die Verkleidung der Schauspieler. Wie vielfach und zusammengesetzt ist nicht die Bekleidung, die die Hellenen den Schauspielern gegeben haben! Sie werden nicht, was sie in einer Beziehung gethan, in anderer, wo es galt, dasselbe zu erreichen, unterlassen oder vernachlässigt haben; sie werden den Zuschauern nicht zugemuthet haben, im Mittelpunkte der Decoration an der Hauptfront ihren Augen zum Trotz sich etwas ganz Anderes vorzustellen, als was sie vor Augen hatten; und es giebt uns dies volle Gewähr dafür, dass die Hellenen der Illusion in jeder Weise durch die Decoration zu Hülfe gekommen sind, dass die Decoration in allen Stücken ohne Ausnahme da gewesen ist, dass sie in allen sich auf die gesammte Bühne erstreckt hat [37]).

Die nächste Frage ist die, von welcher Beschaffenheit die Decoration gewesen ist. Hier ist zunächst durch Genelli, und annähernd auch durch einige Andere, die Ansicht verfochten worden, dass ein bedeutender Theil der Decoration an dem untern Theile der Bühne nicht durch gemalte Tapeten oder Vorhänge dargestellt worden, sondern dazu natürliche Bäume, Sträucher, Steine, aufgezimmerte Gebäude verwendet worden seien [38]). Genelli bringt eine Menge von Dingen auf die Bühne, deren Forträumen am Ende des Stückes viel Arbeit machen, noch grössere Verlegenheit in der Mitte des Stückes, wenn eine Veränderung der Scenerie einzutreten hatte, hervorrufen musste. Eine Nothwendigkeit zu alle dem ist aber gar nicht vorhanden. Denn dass man in Häuser treten, aus ihnen herauskommen konnte,

wenn sie auch nur auf einer Tapete dargestellt waren, ist einleuchtend. So gut es heute geschehen kann, so gut damals. Dass Wald- und Felsen-Parthien, aus denen die Schauspieler heraustreten, in die sie plötzlich sich zurückziehen konnten, sich auch durch Malerei herstellen liessen, ist eben so wenig zu bezweifeln. Was hätte also die Hellenen veranlassen sollen, die Decoration aus soliden Bäumen, Häusern, Felsen zu bilden? Wäre es doch selbst eine unnöthige Arbeit gewesen, wenn sie die Bühne mit soliden Altären, Bildsäulen und ähnlichen Dingen beschwert und angefüllt hätten, wo das blosse Bild dieselben Dienste leistete. Ueberdies für die in der Höhe befindliche Scenerie giebt Genelli selbst zu, es sei nur Malerei gewesen, durch welche die Gegenstände dargestellt worden seien; um so weniger also kann im Untergeschosse dem gleichen Bedürfnisse hinsichtlich der Decoration auf andere Weise abgeholfen worden sein. Zudem, wenn Dramen den ganzen Tag hindurch, wie es der Fall war, aufgeführt wurden, wobei natürlich gar verschiedene Scenerien zum Vorschein kommen mussten: so steigerte sich die Arbeit und die beim Aufbauen und Wegräumen einer derartigen Scenerie nothwendig eintretende Verwirrung ungemein. Erträglich wäre dies allenfalls bei unserem Theater, welches einen Vorhang besitzt, durch welchen in den Pausen die Skene den Zuschauern verhüllt bleibt, so dass das allmähliche Fortschaffen und Aufbauen der Scenerie uns verborgen bleibt.

Die alten Hellenen hatten keinen Vorhang (Genelli freilich sieht sich genöthigt, einen solchen eben um der Arbeit willen, die auf der Skene eintreten musste, anzunehmen), und der Uebelstand wäre daher bei ihnen unendlich grösser gewesen und hätte doch nur etwas, was sich leicht abändern liess, betroffen; denn all die Mühe fiel weg, wenn man, statt Bäume, Felsen, Zelte und Häuser auf die Bühne zu schaffen, das Mittelstück der untern Skene aus Tapeten bildete, auf denen das Erforderliche eben so dargestellt war, wie die Periakten es an den Seiten, und wie Tapeten, nach dem Zugeständnisse von Genelli selbst, an den obern Theilen der Bühne es anschaulich machten. Keinesfalls ist also die Idee Genelli's eine glückliche zu nennen. Sie ist aber ohne Zweifel in ihm auch nur darum entstanden, weil er von dem Aussehen der Bühnenfront kein richtiges Bild hatte. Er wusste nichts von den einfachen Mitteln, deren sich die Hellenen zur Befestigung der Scenerie bedienten, und dies veranlasste ihn wohl, ein Auskunftsmittel dafür aufzusuchen;

seine Wahl ist auf kein geeignetes gefallen. — Ganz besonders aber geräth Genelli natürlich ins Gedränge, wenn die Handlung in der Höhe vor sich geht, wie im Prometheus des Aischylos. Hier ist er genöthigt, die Zimmerarbeit bis in grosse Höhe fortsetzen zu lassen; und wie die Arbeit dabei gewaltig erschwert wird, so auch die des Wegräumens; und zwar ohne alle Noth. — Inzwischen wenn auch eine aus soliden Gegenständen zusammengesetzte Scenerie zu verwerfen ist: so kann doch nicht geleugnet werden, dass einzelne Dinge, die in den alten Dramen auf der Skene vorkommen mussten, nicht durch eine gemalte Scenerie sich herstellen liessen. Das brennende und einstürzende Philosophenhaus bei Aristophanes, einzelne Altäre, auf denen Opfer angezündet wurden, Steine und Felsstücke, auf denen Personen sich niederliessen, und Aehnliches musste auf andere Weise als durch ein Bild hergestellt werden. Dessen ist aber so wenig, und es ist dergleichen so selten erforderlich, dass es zu den Ausnahmen gehört, wenn die gemalte Scenerie nicht ausreichte. Es liegt hierin gerade ein bedeutender Unterschied der modernen und der antiken Scenerie. Während bei uns selten eine erscheint, bei der nicht zu dem von den Coulissen dargestellten Bilde noch mancherlei Zubehör auf die Bühne hinausgetragen oder geschoben wird: so ist es bei den Hellenen eine grosse Seltenheit, wenn zu dem, was die gemalte Decoration zeigte, noch andere Gegenstände auf die Bühne gebracht oder vielmehr geschoben werden. Denn dass etwas von besonderen Theaterdienern hinaus getragen wurde, dafür fehlt jede Spur; und da mancherlei Maschinen genannt werden, vermittels deren man Dinge auf die Skene hinausschieben oder rollen konnte: so ist wohl anzunehmen, dass auch alle diese Dinge hervorgeschoben oder gerollt, und eben so von der Bühne entfernt worden sind.

Die Beschaffenheit der Decoration betrifft es auch, wenn gefragt wird, ob die alten Hellenen bestrebt waren, ein getreues Bild der Wirklichkeit in dem Bilde der Decoration wiederzugeben oder nicht. Auch in dieser Beziehung haben sich fast entgegengesetzte Ansichten geltend zu machen versucht. Während G. Hermann die Naturwahrheit in der Decoration gering achtet, war Geppert bemüht darzuthun, dass die Alten sie sehr erstrebt haben [39]), und er verwendet grossen Fleiss darauf zu zeigen, dass die Dramen, deren Skene namentlich in Hellas liegt, auch eine Scenerie gehabt haben, die mit der wirklichen Beschaffenheit des Ortes übereinkam. — Es ist hier nicht der Ort, die grosse,

Zahl von Stücken durchzugehen, welche Geppert in dieser Beziehung einer Musterung unterwirft, und zu untersuchen, ob und in wie weit der Dichter die Handlung des Drama der natürlichen Lage und Beschaffenheit der Orte angepasst hat; es wird sich dazu bei der Auseinandersetzung der Scenerie in den einzelnen Stücken Anlass genug darbieten. Hier gilt es nur, das Princip, nach dem die Hellenen verfuhren, festzustellen, und da trage ich kein Bedenken, ganz der Ansicht Hermann's beizupflichten. Bekannt ist, dass die Hellenen in den frühern Zeiten, von denen hier die Rede ist, nicht einmal in Bildsäulen nach Portraitähnlichkeit strebten. Wird demnach das, was man bei dem Bilde des Menschen nicht besonders erstrebte, von dem Abbilde eines Ortes verlangt worden sein? Allerdings liebte der Hellene, wie Geppert bemerkt, phantastische Willkür nicht; aber wird er, um nicht diesem Fehler anheim zu fallen, seine Maler nach den Orten hingeschickt haben, die es galt, darzustellen? Ich meine, der Hellene stellte dar, was nöthig war, d. h. was die Handlung erforderte. Mehr als dies zu sehen, um deswillen besuchte man das Theater nicht; und Stücke, die blos um der Pracht der Scenerie willen gesehen wurden, kannten die alten Hellenen nicht. — An dieser schlichten, natürlichen Weise der Darstellung in Bezug auf Localitäten hat sie aber auch sicher nicht gehindert, dass der Boden, auf dem viele ihrer Dramen spielen, ein heiliger war. War der Boden heilig, so noch weit mehr das Ereigniss, welches auf dem Boden vorgegangen war. Man sollte demnach erwarten, wenn dem angedeuteten Principe Folge gegeben wurde, dass eine Aenderung in den den heroischen Zeiten angehörigen Ereignissen etwas Unerhörtes war. Dennoch ist es bekannt, wie die Tragiker sich in dieser Beziehung verhalten haben. Wenn sie auch im Ganzen dem Mythos treu blieben, haben sie sich doch nicht gescheut, wenn die dramatische Behandlung des Stoffes eine Aenderung nöthig zu machen schien, eine solche eintreten zu lassen. Gerade so werden sie es auch mit dem Terrain gehalten haben, und sie werden eine Aenderung in Bezug auf dasselbe nicht ängstlich vermieden haben. Ja sie haben darin weit öfter ändern müssen, als Geppert zu glauben geneigt ist. Denn wenn man versucht, das wirkliche Terrain auf die Decoration zu übertragen: so finden sich bei den allermeisten Stücken Schwierigkeiten in Bezug auf das Auf- und Abtreten der Personen, und in Bezug darauf, wo die einzelnen der Handlung einverleibten Localitäten dargestellt worden sind. Dazu kommt end-

lich noch: die die Heroenzeit darstellenden Dramen versetzen die Zuschauer in eine Zeit, die um mehrere, selbst viele Jahrhunderte hinter ihnen lag. Hier lag wohl Jedem der Gedanke nahe, dass, wenn auch die Umrisse im Grossen in den einzelnen Localitäten geblieben seien, doch der Ort im Einzelnen mancherlei Veränderungen möge erfahren haben. In der Bebauung, den Baulichkeiten, in der Vegetation mussten unausbleiblich grosse Verschiedenheiten hervorgetreten sein, und auch darum kann wohl kein Verständiger die Forderung geltend gemacht haben, jene sogenannten heiligen Orte sollten gerade so aussehen, wie sie zu der Zeit waren, als die Handlung ihnen auf dem Theater vorgeführt wurde. Ich glaube daher mit Hermann, dass man nach Naturwahrheit gewiss nicht ängstlich gestrebt, ihr nicht mit vielen Kosten nachgejagt hat. Aber man wird sie, wo sie der Maler passend und der Handlung angemessen fand, auch nicht vernachlässigt haben. Gewiss aber war und blieb den Hellenen Naturtreue in der Decoration etwas sehr Untergeordnetes; die Hauptrücksicht ist jedenfalls gewesen, die Hauptgegenstände der Handlung des Drama entsprechend darzustellen; im Uebrigen hat der Maler wohl ziemlich freie Hand gehabt.

Wie vollkommen oder unvollkommen die Malerei in den Decorationen war, darüber zu urtheilen fehlen uns die nöthigen Angaben. Wenn aber Agatharchos bereits zu des Aischylos Zeit die perspectivische Malerei wissenschaftlich zu begründen suchte, wenn uns Nachfolger desselben in diesem Kunstzweige genannt werden: so glaube ich, treffen diejenigen nicht das Richtige, welche meinen, dass diese Malerei sehr roh und unvollkommen gewesen sei. In dem Maasse als alle anderen Mittel, die bei den dramatischen Aufführungen in Anwendung kamen, ihrem Zwecke vollkommen entsprachen und genügten, möchte ich geneigt sein, dies auch von der Skenenmalerei zu behaupten.

Auch darüber, auf welchen Stoff die Gemälde aufgetragen waren, und woraus also die Decorationen bestanden haben, sind wir nicht ganz ununterrichtet. Denn Pollux[40]) meldet, dass die auf den Periakten angebrachten theils aus Holz theils aus Zeug bestanden haben. Die der Skenenwand zugehörigen bestanden, wie wir durch Servius und Pollux erfahren, aus Zeug[41]). Die auf den Periakten befindlichen wurden, wie aus ihrem Namen hervorgeht, von oben herabgelassen, und kamen durch Drehen der Periakte den Zuschauern vor Augen. Die

an der Skenenfront befindlichen wurden vor Beginn des Drama, so viele deren erforderlich waren, ausgespannt; und es kam, sobald die obere Decoration nach beiden Seiten hin fortgezogen war, alsbald das Gemälde der darunter befindlichen zum Vorschein. Es ist hieraus zu ersehen, dass die Hellenen jede Veränderung der Decoration sehr leicht und sehr schnell bewirken konnten. Sie bedurften deshalb auch nicht einmal eines Vorhanges, und das neuere Theater hat daher in Bezug auf Decorationswechsel nichts vor dem alten voraus. Wie die Vorhänge an der Skenenfront befestigt waren, darüber enthalte ich mich jeder Vermuthung. Da viele Balcone oder die Pulpita weit aus der Skenenfront vortraten, so kann es nicht an Punkten gefehlt haben, um die vor der Mauer schwebende Decoration, so weit es nöthig war, zu befestigen.

Die Periakten waren grosse Maschinen in Form dreiseitider Prismen, die an den beiden Seiten der Bühne und zwar auf der Bühne aufgestellt waren; sie waren beweglich[42]) und wurden gedreht, wenn eine Veränderung der Oertlichkeit der Handlung des Drama gemäss an der Seite der Fremde oder auf der gesammten Bühne einzutreten hatte; und zwar bezeichnete die Drehung der rechten Periakte, welche den Zuschauern zur Linken lag, dass der nach der Fremde hin gehende Weg ein anderer werde, als der, welcher bisher in dem Bilde der Periakte sich gezeigt hatte, indem eine andere Decoration der Periakte zum Vorschein kam. Wenn beide Periakten umgewendet, und also auch die Hauptdecoration an der Skene zugleich geändert wurde, dann wurde die Einheit des Ortes aufgehoben; die Handlung des Stückes war nach vollendeter Drehung an einen anderen Ort hin verlegt, als wo sie bisher stattgefunden hatte[43]). Dass die Periakten auch noch anderweitig gebraucht wurden, ersieht man aus Vitruvius; er erwähnt, dass durch das Drehen derselben auch der die Göttererscheinungen begleitende Donner zu Stande gebracht wurde. Da die hohlen Prismen jeden Ton und jedes Getöse, das in ihrem Innern vorging, ungemein verstärken mussten, so waren die Periakten dazu gewiss sehr geeignet, und es ist also kein Grund vorhanden, die Wahrheit der Bemerkung in Zweifel zu ziehen. Wie man dabei zu Werke ging, weiss ich nicht anzugeben; auch gehört dies in eine Auseinandersetzung über die Theatermaschinen, in die ich mich nicht einlassen will.

Dagegen mag es wohl gestattet sein, nachdem die zur antiken Bühne gehörigen Theile und ihre Verhältnisse im Einzel-

nen betrachtet worden sind, einige Hauptpunkte zusammenfassend auf mehrere Unterschiede, welche zwischen der antiken und der modernen Bühne bestehen, aufmerksam zu machen. Das Logeion der Hellenen ist im Verhältniss zu dem Römischen, noch weit mehr im Vergleich zu der modernen Bühne ein Streifen von sehr geringer Tiefe, von äusserst bedeutender Breite; denn die Seitenflügel der Bühne, welche diese Breite bestimmen, liegen etwa an der Hälfte der Sitzreihen. Hätten die Hellenen in dieser Gestaltung eine Unvollkommenheit ihrer Skene erkannt, sie hätten leicht abhelfen können; sie haben es nicht gethan. Der Genius, der sie in der Anlage des gesammten Theaters geleitet hat, ist ihnen auch hier treu geblieben. Bei der grossen Breite ihrer Bühne und dem geringen Vortreten der Seitenflügel war es möglich, dass eine unverhältnissmässig grosse Zahl von Zuschauern, selbst die, welche an den Enden der Sitzreihen fast seitwärts von der Bühne sassen, die in der Mitte des Logeion vorgehende Handlung vollkommen überschauen konnten, und dass man selbst an den entferntesten Plätzen im Theater hören konnte, was auf der Bühne gesprochen wurde. Die geringe Tiefe der Bühne musste aber auch von dem wesentlichsten Einflusse auf die gesammte Gruppirung der darstellenden Künstler sein; sie war wesentlich reliefartig, und entsprach so vollkommen dem Hellenischen Wesen, das sich in ihrer gesammten Kunst so stark ausspricht, dem Plastischen. Ja, es ist dieses auch in der Gruppirung und den Bewegungen, die dem Chor in Rücksicht auf die ihn von allen Seiten umgebenden Zuschauer oblagen, wohl zu erkennen. Trotz der geringen Tiefe, welche die Hellenische Bühne hatte, war sie doch vollkommen gross genug, um selbst festliche aus vielen Personen bestehende Aufzüge und zwar in der ganzen Ausdehnung, die sie haben mochten, und so, dass der grösste Theil der sie bildenden Personen ganz überschaut werden konnte, den Zuschauern vor Augen zu bringen; ja sie leistete in der Beziehung unendlich mehr, als uns bei unserer schmalen Bühne irgend erreichbar ist. Wenn dennoch die Zahl der auf der Bühne zusammentreffenden Schauspieler im Hellenischen Drama eine sehr beschränkte ist: so liegt der Grund dazu nicht in der Beschaffenheit ihrer Bühne. Das Auftreten der Schauspieler auf derselben war nicht nur so ungehindert als möglich, auch alle Richtungen, von denen her eine Person kommen mochte, um in die Handlung einzugreifen, waren hinlänglich angedeutet. Die Periakten und die wandelbare Decoration der Hauptfront

machten es möglich, die Localität der Handlung ebenso schnell und leicht zu ändern, als wir es bei einem Scenenwechsel zu thun vermögen. Ja die Hellenen konnten sogar des Vorhanges ganz entbehren, weil die Handlung ihrer Dramen vor den Häusern, im Freien, vor sich geht, und daher die Menge solider Geräthe, Ornamente und Wirthschaftssachen, die ein nothwendiges Zubehör unserer Bühnendarstellungen sind, von selbst wegfiel. Dem plastischen Sinne der Hellenen angemessen, zugleich auch durch die Klarheit des südlichen Himmels unterstützt, liessen sie ihre Bühne durch das volle Tageslicht erhellt werden und nahmen nur selten zu den magischen Wirkungen des künstlichen Lichtes ihre Zuflucht. — Wie durchaus verschieden hiervon unsere moderne Bühne, zu der die Römer wenigstens einen Schritt annähernd thaten, indem sie ihrer Bühne eine grössere Tiefe als die Hellenen gaben! Eine unverhältnissmässig tiefe Bühne mit schmaler Vorderfront charakterisirt sie zuerst; das Licht des Tages mangelt ihr, und das wechselnde Licht, unter welches sie gesetzt wird, ist ganz darauf berechnet, das Auge in einer bestimmten Richtung, nach einem Punkte der Bühne hinzuziehen. Das vollere oder schwächere Licht wird wesentlich gebraucht, um der dargestellten Handlung ihren specifischen Charakter aufzudrücken. Die Zuschauer sitzen insgesammt vor der Schaubühne, meist in einem langen Ovale, und erblicken sämmtlich die Handlung nur von einer Seite her, von vorn. So ist die moderne Bühne das treue Abbild der Poesie, der sie dienstbar ist. Der malerische Effect ist es, den wir auf unserer Bühne suchen und finden, die plastische Darstellung die, welche der Hellene zu sehen verlangte. — Leicht liesse sich der Gegensatz der antiken Bühne gegen die moderne noch weiter ausführen; aber schon das Gesagte genügt, um bemerklich zu machen, bis wie weit wir im Stande sind, uns auf unserer Bühne das alte Drama wirklich vor Augen zu führen, wo dagegen die moderne Darstellung nothwendig von der antiken abweichen oder hinter ihr zurückbleiben wird.

Wenn wir aber hierbei uns der Vollkommenheit, die der Bühne der Hellenen eigen war, bewusst werden, und zumal wenn wir den Blick weiter öffnend uns auch die anderweitigen Vorzüge, welche die übrigen Theile des antiken Theaters auszeichnen, vergegenwärtigen: die Festigkeit, die es in seinem Bau hat, so dass nicht wenige Theater Jahrtausenden getrotzt haben, die Einfachheit und Abgerundetheit, die sich in seiner

ganzen Zusammensetzung ausspricht, die Einheit desselben, die, wunderbar bis ins Einzelne hinein festgehalten, Alles nur auf einen Zweck bezogen hat, und die doch nicht hindert, dass der Bau auch noch anderweitigen Zwecken dienen konnte, die überaus geschickte Benutzung des Raumes, die es möglich machte, fast die gesammte Masse der Bewohner einer Stadt in einem Gebäude bequem aufzunehmen, ohne Störung hinein- und hinauszulassen, Alle an dem dargebotenen Schauspiele mit Auge und Ohr theilnehmen zu lassen: dann mögen wir uns auch vergegenwärtigen, dass alles dies nicht als Schöpfung eines ganzen Volkes von uns angestaunt werden darf, sondern dass der Hauptbestandtheil von alle dem der Kraft, dem Geiste, dem Genie eines Mannes sein Dasein verdankt; und doch schuf der eine Hellene sich in diesem Baue nur erst den todten Rahmen für die hohen Gestalten, die gewaltigen Charaktere, für die Entwickelung der ewigen Gesetze, die das göttliche und menschliche Leben regeln; und in diesen seinen Dramen ist es erst, wo die wahre Hoheit und Grösse seines Geistes uns entgegentritt. Und dieser eine Hellene ist Aischylos gewesen.

ANMERKUNGEN.

1) Die Anlage des Römischen Theaters nach Vitruvius.

Die Construction des Römischen Theaters bei Vitruvius (5, 6), insoweit sie hier berücksichtigt wird, lautet: *Ipsa autem theatri conformatio sic est facienda, uti quam magna futura est perimetros imi, centro medio collocato circumagatur linea rotundationis, in eaque quatuor scribantur trigona paribus lateribus et intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant: . . . . . Ex his trigonis cujus latus fuerit proximum scenae ea regione, qua praecidit curvaturam circinationis, ibi finiatur scenae frons, et ab eo loco per centrum parallelos linea ducatur, quae disjungat proscenii pulpitum et orchestrae regionem. . . . Hi autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero septem [anguli], reliqui quinque scenae designabunt compositionem; et unus medius contra se valvas regias habere debet; et qui erunt dextra ac sinistra, hospitalium designabunt compositionem; extremi duo spectabunt itinera versurarum . . . . .* (5, 7) *Scenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet.* In der Erklärung dieser Worte stimme ich grösstentheils mit Rode (Uebers. des Vitr.) überein; nur in Bezug auf die Länge der Skene und auf die Lage der Thüren in derselben kann ich seiner Ansicht nicht beitreten. Rode meint nämlich, Vitruvius setze die Länge der Skene gleich einem Diameter des Kreises an, und er sagt in dieser Beziehung p. 242: „Vitruv nennt diese Tiefe des Orchesters, diesen Halbmesser des ganzen Zirkels, den Durchmesser des Orchesters; daher muss er denn auch zur Fronte der Scene dessen Länge doppelt nehmen, um also die Breite des Orchesters d. h. den Durchmesser des ganzen Zirkels zu erhalten.“ Aber die Voraussetzung, dass Vitruvius den Halbmesser des Kreises Durchmesser der Orchestra nennt, entbehrt jedes Beweises; vielmehr bestimmt Vitruvius das, was er unter dem Durchmesser der Orchestra versteht, kurz vor den fraglichen Worten so: *orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit,* und er versteht demnach darunter nicht die vom Proskenion aus nach der gegenüberliegenden Seite der Orchestra gezogene Linie, sondern die von einem Ende der Sitzreihen nach dem gegenüberliegenden Ende parallel mit dem Proskenion gezogene. Deren Länge beträgt aber nicht einen Radius, sondern den Diameter des Kreises. Da er nun in den bald darauf folgenden Worten den Ausdruck Durchmesser der Orchestra nicht anderweitig bestimmt, so kann es auch kein anderer sein; es ist der Durchmesser des als Schema aufgestellten Kreises, und dieser ist behufs der Länge der Skene doppelt zu nehmen. Zu demselben Resultate ist auch Stieglitz (Archäologie der Baukunst II. 1 p. 198 und Beiträge zur Geschichte d. Baukunst I. p. 184) gelangt. — In Bezug auf die Zahl und Lage der an der Skene befindlichen Thüren haben die Worte des Vitruvius eine sehr verschiedene Deutung erfahren;

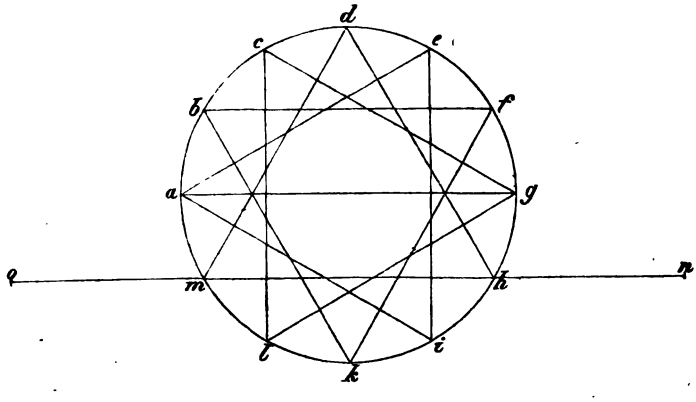
namentlich hat man sich darüber nicht geeinigt, ob Vitruvius 3 oder 5 Thüren verlange. Wie viel aber auch die Gesammtzahl derselben sein mag, das Dasein von dreien, die er als *valvae regiae* und *hospitalia* bezeichnet, ist ausser allem Zweifel, und auch die Lage derselben ist deutlich von ihm angegeben. Da sie von der Skene aus auf das Proskenion, die eigentliche Bühne, hinausführen müssen, so können sie nur in der Skenenwand sich befinden. Diese Wand, deren Lage durch die Seite eines der Dreiecke bezeichnet wird, bildet eine gerade Linie; mithin müssen die 3 Thüren in einer Linie neben einander sich befinden. Die Lage der Mittelthür bestimmt Vitruvius durch die Worte: *unus medius (angulus) contra se valvas regias habere debet.* Die sie bestimmende Ecke des Dreiecks fällt nämlich über die Linie des Dreiecks, welche die *scenae frons* ihrer Lage nach bestimmen soll, hinaus in die Peripherie des Kreises. Um nun anzuzeigen, dass die Thüre nicht in die Peripherie des Kreises fallen müsse, sagt er, sie solle dem durch den Winkel bezeichneten Punkte gegenüber angebracht werden; dass dies in der *scenae frons* geschehen musste, versteht sich von selbst. Wenn es von den 2 anderen neben der Mittelthür liegenden Thüren heisst: *qui (anguli) erunt dextra ac sinistra* (nämlich des *medius angulus*), *hospitalium designabunt compositionem:* so weist auch hier das *designare* darauf hin, dass die Thüren nicht in die beiden Winkel hineinfallen. Aber ihre Lage auf der Linie der *scenae frons* scheint mir hier minder genau angegeben zu sein, als es bei der Mittelthür der Fall war. Denn aus den Worten ist nicht zu entnehmen, ob ich den Winkel oder einen der Schenkel jedes Winkels als das, was die Lage der Thür bestimmt, zu fassen habe. Inzwischen da die Thüren an der ziemlich langen *scenae frons* nicht dicht neben der Mittelthür angebracht werden können, zumal da sie in dem Falle nicht Eingänge zu anderen Räumlichkeiten als die an der Mittelthür befindlichen abgeben können: so bleibt kaum etwas Anderes übrig, als das *designare* auf denjenigen Schenkel in jedem der 2 Dreiecke zu beziehen, der auf der Linie der *scenae frons* senkrecht steht. — Wie steht es aber mit den anderen Thüren auf der Skene? sind deren vorhanden oder nicht? und wenn sie da sind, welches ist ihre Lage? Da Vitruvius 5 Winkel der Dreiecke zur Einrichtung der Skene verwendet, und durch alle 5 andeutet, wo Thüren oder Zugänge zu machen sind: so scheint es, dass es ausser Zweifel sei, dass ausser den erwähnten 3 Thüren noch 2 andere an der Skenenwand sich befinden müssen. Dennoch erheben sich dagegen Zweifel. Fürs erste nämlich zeigen fast sämmtliche Grundrisse der Römischen Theater nur 3 Thüren in der Skene; sodann bezeichnet Vitruvius mit dem Worte *itinera*, welches er hier für die 2 letzten Thüren braucht, im Verfolg seiner Darstellung sicher Zugänge, die nicht an der Skenenfront liegen, und auch dadurch wird demnach unsicher, ob er in der That die *itinera versurarum* an der Skene will angebracht wissen. Dazu kommt endlich, dass Vitruvius an einer zweiten die Skene betreffenden Stelle von *aditus in scenam* spricht, die wenigstens nicht in der *scenae frons* gelegen zu haben scheinen; und man kann sich daher nicht wundern, wenn das Ergebniss in Bezug auf die 2 letzten Thüren an der Skene ein sehr verschiedenes gewesen ist. Was nun zuerst den Widerspruch der Monumente, die meist nur 3 Thüren in der Skenenfront zeigen, anlangt: so lässt sich dieser nicht ableugnen; aber

auf die Erklärung der Worte des alten Baumeisters kann er nicht bestimmend einwirken. In Bezug ferner auf die *itinera*, deren Anlage Vitruvius im 7. Capitel mit den Worten *Orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit* zu beschreiben beginnt: so sind dies ohne Zweifel die unter dem Namen der *Parodoi* bekannten Zugänge, welche neben der Skene zunächst in die Orchestra führen. Da sie aber Vitruvius an den Flügeln der Orchestra errichten lässt, und sie somit deutlich als einen Theil der Orchestra behandelt, so können sie mit den *itinera versurarum*, deren er bei der *compositio scenae* gedenkt, nicht identisch sein. Braucht er für beide denselben Ausdruck *itinera*, so kommt dies daher, weil beide gleiche Bestimmung haben, nämlich Zugänge zum Orte der Handlung aus grösserer oder geringerer Entfernung her zu sein. Entscheiden über das Dasein der 4. und 5. Thür an der Skene können demnach ausser den Worten *extremi duo (anguli) spectabunt itinera versurarum* nur die Worte, in denen er die früher angegebene Einrichtung der Skene zu recapituliren scheint, nämlich: *ipsae autem scenae suas habeant rationes explicatas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae; dextra ac sinistra hospitalia: secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt*, es folgt nun eine die Periakten betreffende Erklärung; alsdann heisst es weiter: *secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scenam.* Dass die in der letzten Stelle genannten *aditus in scenam* nicht die *Parodoi* sein können, sollte wohl nach den voraufgehenden Bemerkungen einleuchtend sein. Vitruvius rechnet sie bestimmt der Skene zu, die *Parodoi* dagegen sind Theile der Orchestra; die 2 Thüren müssen sich also an der Skene befinden. Da nun auch die *itinera versurarum* eben dieselbe Lage erfordern (denn auch sie werden bei der *compositio scenae* erwähnt), so kann man nicht zweifeln, dass Vitruvius der Skene 5 Thüren beilegen will. Es bleibt also nur noch übrig, deren Lage zu bestimmen. Geht man hierbei von der zuletzt angeführten Stelle des Vitruvius aus, so muss man sich durch die Worte: *versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scenam*, fast unausbleiblich veranlasst sehen, die 2 letzten Thüren in den Seitenflügeln der Skene (denn das sind die *versurae procurrentes*) zu suchen; denn wäre dem nicht so, wären sie in der Skenenfront, so ist nicht recht einzusehen, warum Vitruvius die *versurae procurrentes* vor den Thüren erwähnt. Dennoch scheint mir dies nicht der richtige Weg zu sein, um zum Verständniss von des Vitruvius Construction zu gelangen. Denn seltsam wäre es doch, wenn Vitruvius da, wo er von der Beschaffenheit, von dem Aussehen der Skene spricht, sich genauer über die Lage der Thüren ausliesse, als da, wo es seine Absicht ist, die Lage der Thüren anzugeben. Die Worte, die demnach vor Allem einer Erklärung bedürfen, sind: *extremi duo (anguli) spectabunt itinera versurarum.* Hier weist das *spectabunt* entschieden darauf hin, dass die Thüren nicht mit den Winkeln der Dreiecke zusammenfallen; aber auch das ist den Worten sicher zu entnehmen, dass die Thüren sich nicht in den Seitenflügeln der Bühne befinden sollen. Denn in dem Falle könnten die beiden Winkel in keiner Weise auf sie hinweisen. Die Thüren müssen also ihre Lage in der *scenae frons* haben, und auf diese Linie weisen eben die in derselben Linie befindlichen Winkel hin. Allerdings hätte dies ein-

facher und bestimmter mit den Worten: es sollten sich 5 Thüren an der *scenae frons* befinden, gesagt werden können, und man vermisst einen derartigen Satz besonders darum, weil die Entfernung der beiden letzten Thüren von der Mittelthür in der Bestimmung des Vitruvius nicht enthalten ist. Wenn man aber beachtet, dass, sobald einmal ein Schema der gesammten Construction zu Grunde gelegt wurde, es darauf ankam, möglichst viele Linien und Punkte des Schema zu benutzen, dass z. B. zur Anlage der Treppen zu den Sitzreihen 7 Winkel der Dreiecke benutzt werden wo es auslangte, die halbe Peripherie in 7 gleiche Theile zerlegen zu lassen, dass die die *scenae frons* andeutende Linie durch eine Dreieckseite bestimmt wird, wo es hinreichte, eine Linie in der Entfernung von einem halben Radius vom Kreismittelpunkte zu ziehen, dass die Lage der Mittelthür nicht durch die Mitte der Skenenfront, sondern als einem Winkel gegenüberliegend bezeichnet wird: so wird das Unzureichende in der die 2 letzten Thüren betreffenden Bestimmung sehr gemildert, und es kommt nur darauf an nachzuweisen, dass die zweite von Vitruvius über diese Thüren gegebene Erläuterung mit der obigen Erklärung nicht in Widerspruch steht. Denn die Worte und die ganze Stelle zu verdächtigen, wie Geppert Att. Bühne p. 120 No. 2 thut, dazu sehe ich keinen Anlass, indem ich sie nicht für eine blosse Wiederholung dessen, was die voraufgehende Construction des Theaters enthält, halten kann. Nachdem nämlich Vitruvius die eigentliche Construction des Theaters beendet und demnächst Mehreres angeführt hat, was dem einsichtigen Baumeister freistehe je nach den Umständen zu ändern, kommt er noch einmal auf die Skene zurück, aber nicht um ihre Construction, sondern um ihr Aussehen und ihre Bedeutung dann, wann Dramen auf ihr aufgeführt werden, anzugeben; nicht die steinernen Wände der Skene, sondern die durch Coulissen verhüllten sind es, von denen er jetzt spricht. Ohne daher die Lage der 3 in der Mitte liegenden Thüren genau zu bestimmen, wendet er sich dazu, die *valvae regiae* als die, welche *ornatus aulae regiae* haben, zu beschreiben. In Bezug auf die *hospitalia* begnügt er sich mit dem blossen Namen, sicher in der Voraussetzung, dass der Name einer nähern Erklärung hier, wo die Mittelthür einem königlichen Palaste zugetheilt war, nicht bedürfe. Hierauf wendet er sich mit den Worten: *secundum (hospitalia) autem spatia ad ornatus comparata* mehr den Seiten der Bühne zu, wie aus dem Beisatze *quae loca Graeci περιάκτους dicunt* erhellt. Weil aber die Periakten der Skene zugehören oder wenigstens der auf ihr befindlichen Decoration, so ist es ganz in der Ordnung, wenn Vitruvius uns über deren Bestimmung belehrt. Demnächst folgen die Worte: *secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scenam*, und hieran schliesst sich, was Vitruvius über das *tragicum*, *comicum* und *satyricum genus scenarum* rücksichtlich ihres *ornatus* zu sagen hatte. Alles dies hängt demnach genau untereinander zusammen, und der das Ganze durchdringende Gesichtspunkt ist auch bei der Erklärung der eben angeführten Worte nicht aus den Augen zu lassen. Die Hauptsache in ihnen wird demzufolge nicht die Bestimmung sein, dass die *versurae* dort aus der Skene hervortreten, sondern das, was über die dortigen Zugänge hinzugesetzt wird: dass die mit Decorationen versehene Skene von den Seiten her Zugänge habe, die also damit den 3 in der Skenenfront befindlichen Thü-

ren entgegengesetzt würden. Dennoch muss man sich wohl hüten, daraus, dass sie als Seitenzugänge zur Bühne hier dargestellt werden, zu folgern, dass sie in den Flügeln der Skene sich befunden haben. Als Seitenzugänge erscheinen sie nur den Zuschauern, indem die von den Flügeln der Skene her Auftretenden neben den Periakten hervorkommen. Wo die Zugänge in dem festen Bau der Skene lagen, das anzudeuten konnte dem Vitruvius nicht beikommen; es wäre dies wenigstens etwas gewesen, was in diesen Zusammenhang nicht gehörte; es gehörte dies zu dem die *compositio scenae* betreffenden Abschnitte, und da ist es so gesagt worden, dass man an der Lage der beiden Eckthüren in der *scenae frons* nicht zweifeln kann. Die Römische Skene hat also nach Vitruvius nicht drei, sondern fünf Thüren, die sämmtlich an der *scenae frons* liegen. — Ich hoffe, dass es nach dieser Auseinandersetzung eines näheren Eingehens auf die von Geppert (Att. Bühne p. 120. 125. 126) versuchte Verdächtigung der zuletzt behandelten Stelle Vitruv's nicht bedarf.

Das Grundschema für das Römische Theater ist daher nach dem Vitruvius folgendes:



Die vier Dreiecke sind *mdh*, *aei*, *bfk* und *cgl;* wenn *mh* die *scenae frons* bezeichnet, so giebt die Linie *ag* die Grenze des *proscenium* gegen die Orchestra hin an; die Grenze der letzteren wird ausserdem durch den Kreisbogen *abcdefg* bezeichnet. Die Länge der Skene wird durch die Linie *no* angegeben, und die fünf Thüren der Skene fallen in diese Linie in *m*, *h* und gegenüber den Winkeln bei *i*, *k* und *l*.

2) Zur Construction des Griechischen Theaters nach Vitruv.

Vitr. 5, 8. *In Graecorum theatris non omnia iisdem rationibus* (wie im Römischen Theater) *sunt facienda, quod primum in ima circinatione, ut in latino trigonorum quatuor, in eo quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt;* (da die Dreiecke *paribus lateribus et intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant* (l. l. c. 6), eingetragen wurden, so müssen auch die Quadrate so in den Kreis eingezeichnet werden, dass die Ecken aller gleich weit von einander entfernt sind,) *et cujus quadrati la-*

tus est proximum scenae praeciditque curvaturam circinationis, ea regione designatur finitio proscenii: et ab ea regione ad extremam circinationem curvaturae parallelos linea designatur, in qua constituitur scenae frons. — Unter *curvatura circinationis* versteht Vitruvius die Kreisfläche, während er die Peripherie mit *(extrema) linea circinationis* oder *linea rotundationis*, den Kreisbogen mit *linea circinationis* bezeichnet. Wenn Vitruvius in den vorstehenden Worten ein vorn abschneiden *(praecidere)* der Kreisfläche verlangt, so will er demnach (und so deutet auch Schneider die Worte) ein Segment des Kreises bezeichnen. Die fragliche Quadratseite aber bezeichnet er darum als die, welche nach der Seite der zu bildenden Skene hin liegt und ein Segment des Kreises abschneidet, weil sonst ein Missverständniss möglich war. Denn nach der Seite der Skene hin befinden sich noch die Anfänge von zwei anderen Quadratseiten. Da sie aber keine Segmente nach der Skene hin bilden, so werden sie durch die hinzugefügte Bestimmung hier ausgeschlossen, und jedes Missverständniss wird fern gehalten. Das Streben nach Präcision ist es auch, was den Vitruvius veranlasst hat, nach *cujus quadrati latus etc.* fortzufahren *ea regione designatur*, damit es nicht den Schein gewinne, als bestimme diese Linie auch zugleich die Länge des Proskenion. Dennoch ist er missverstanden worden; cf. Stieglitz Beiträge I. Tafel 10. —

Wenn er ferner sagt: *per centrumque orchestrae proscenii e regione parallelos linea describitur, et qua secat circinationis lineas dextra ac sinistra in cornibus hemicycli, centra designantur*, so fasst Rode (Uebers. des Vitr. p. 246 Note r) *que* in *per centrumque* als gleich *ve;* aber die dafür beigebrachten Stellen haben keine Beweiskraft. Auch ist es nur die Noth, die Rode zu dieser Interpretation veranlasst hat. Er wusste nämlich (cf. l. l. Note s) die vorstehenden Worte Vitruv's nicht anders zu deuten, als dass durch sie eine andere Verfahrungsweise angegeben werde, um die Grösse der Bühne zu bestimmen, die er bereits durch die eine Quadratseite und die Tangente nach Länge und Breite bestimmt sich denkt. Aber die Länge der Bühne soll weder hier angegeben werden, noch ist sie vorher angegeben worden. Wie aber Vitruvius darauf verfallen konnte, eine complicirtere Verfahrungsweise an Stelle der früheren zu setzen, um, wie Rode annimmt, die Richtigkeit der ersteren dadurch zu prüfen, sieht man vollends nicht ein. — Schneider, Stieglitz und Genelli verstehen unter *centrum orchestrae* den Mittelpunkt des dem Schema zu Grunde gelegten Kreises, und ziehen demnach die Parallele durch diesen Mittelpunkt. Auch das ist unrichtig; denn Vitruvius verlangt nicht diesen Mittelpunkt, sondern den der Orchestra. Da beide nicht denselben Punkt bezeichnen, und in einer Construction Bestimmtheit des Ausdrucks nothwendig vorausgesetzt werden muss, so ist es willkürlich und darum ungerechtfertigt, ohne Noth dem einen Ausdrucke einen anderen zu substituiren. Dazu kommt, dass Vitruvius in demselben Satze mit *proscenii e regione* und *in cornibus hemicycli* sich auf Theile des Theaters, nicht des Kreises bezieht; um so mehr ist man also verpflichtet, auch in *centrum orchestrae* die Beziehung auf das Theater festzuhalten. Vitruvius verlangt also, dass die Parallele durch das Centrum der Orchestra, durch den Punkt, der von dem Proskenion und der untersten ihm gegenüberliegenden Sitzreihe gleich

weit entfernt ist, gezogen werde. Was er damit bezweckt, davon alsbald mehr. —

Es heisst weiter: *et circino collocato in dextra ab intervallo sinistro circumagatur circinatio ad proscenii dextram partem: item centro collocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagatur ad proscenii sinistram partem.* Diese Worte haben eine höchst verschiedene Deutung erfahren; sie sind ohne Zweifel die schwierigsten in der ganzen Construction. Es ist nicht klar, wozu die Operation verhelfen soll, noch auch wie sie auszuführen ist; denn der Radius, mit dem Bogen geschlagen werden sollen, ist nicht näher bestimmt, und von wo aus oder von woher die Bogen geschlagen werden sollen, lässt sich noch schwerer sagen, da die Deutung des Wortes *intervallum* sehr unsicher ist. — Was nun zuerst die Länge des Radius betrifft, mit der Bogen geschlagen werden sollen, so setzt Rode (Uebers. I. p. 248 t.) dieselbe gleich der des halben Durchmessers der Orchestra, Schneider (l. l. p. 71) und Stieglitz (Archäol. Bd. II, Th. 1. p. 141) der des Radius im Urkreise, Genelli (l. l. p. 46 Note 30), Stieglitz (in den Beitr. Bd. I, p. 176, indem er von seiner früheren Ansicht abgeht) und vielleicht Geppert (l. l. p. 87) der des Diameters in demselben Kreise. Die letzte Annahme ist eine reine Willkür, ein Auskunftsmittel in der Noth, um durch das Bogenschlagen das zu erreichen, was, wie man sich einbildete, Zweck der Operation war. Die Worte Vitruv's geben auch nicht im Entferntesten Anlass, an den Diameter des Urkreises zu denken. Derselbe ist vorher nicht genannt worden; sollte dies Maass gebraucht werden, so musste es nothwendig angegeben werden. Die Wahl bleibt nur zwischen dem Radius des Urkreises, der gebraucht war, mithin als bekannt vorausgesetzt werden konnte, und dem der Orchestra, der dadurch, dass kurz vorher der Mittelpunkt der Orchestra bestimmt worden war, bereits als gefunden angesehen werden kann. Unter solchen Umständen kann ich nicht umhin, mich bestimmt für das Erstere, für den Radius des Urkreises zu entscheiden. Er allein ist gebraucht worden, nicht der andere; da der zu brauchende Radius nicht weiter bestimmt ist, so kann es nur der bereits angewendete sein. Dazu kommt: Vitruvius erwähnt später die dem Hellenischen Theater eigenthümliche Bauweise als die, welche *a tribus centris* ausgeht. Da er keiner Ungleichheit in den dabei gebrauchten Kreisen und Bogen gedenkt, so müssen diese Kreise und Bogen mit demselben Radius entworfen worden sein; dies ist aber nur dann der Fall, wenn für die zu schlagenden zwei Bogen, von denen eben die Rede ist, der Radius des ursprünglichen Kreises in Anwendung kommt. —

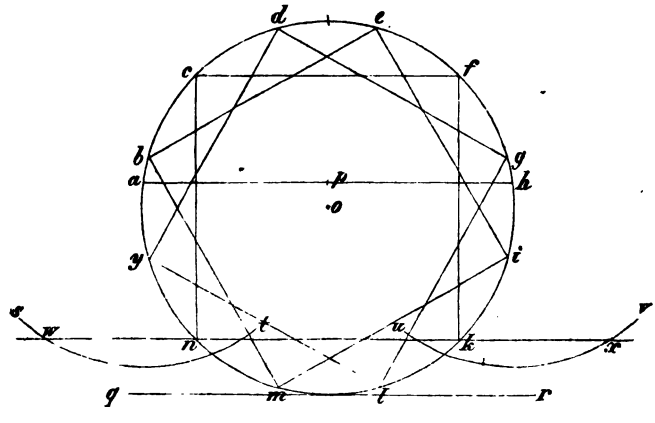
Die Hauptschwierigkeit liegt jedoch in dem Worte *intervallum;* denn was mit dem rechten und linken Zwischenraume bezeichnet werden soll, ist allen Erklärern entgangen. Dennoch ist die Sache sehr einfach. Da bestimmte Grenzen im Kreise, in Bezug auf welche der Begriff sich fassen liesse, nicht angegeben sind, so muss man hierbei an das Theater denken. Der Anlass dazu liegt um so näher, da Vitruvius mehrerer Theile des Theaters, der Orchestra, des Proskenion und der *cornua hemicycli* erst so eben gedacht hat. Nun findet sich im Hellenischen Theater ein Theil, dem seiner Lage nach kein Name passender zukommt, als der des *intervallum;* es ist dies der Raum, welcher zwischen dem Skenengebäude und

den *cornua hemicycli* sich befindet, und durch den hin die Parodoi in die Orchestra führen. Dieser Raum hat kein Gebäude, keine Bedeckung über sich; höchstens fasst ihn eine Mauer von 20 bis 30 Fuss Höhe, in der sich ein Thorweg befindet, ein, und schliesst ihn dadurch gegen die ausserhalb des Theaters befindliche Umgebung ab. Zwischen Gebäuden von 70 bis 100 Fuss Höhe zu beiden Seiten des Raumes geht ihm also selbst durch die niedrige Mauer der Charakter eines Zwischenraumes nicht verloren. Dass Vitruvius aber bei der Construction mit *intervallum* auf diesen Zwischenraum zwischen den zwei Haupttheilen des Hellenischen Theaters hinweist, wird dadurch zur Evidenz, dass, wie im Theater ein doppelter derartiger Zwischenraum an der rechten und linken Seite der Skene sich befindet, so auch er von einem *dextrum* und *sinistrum intervallum* spricht. Die Worte heissen demnach: „nachdem der Zirkel zur Rechten (auf dem Endpunkte der Parallele) eingesetzt worden ist, werde von dem linken *intervallum* aus (von der linken Parodos aus, und zwar, wie früher erörtert worden ist, mit dem Radius des Urkreises) ein Bogen nach der rechten Seite des Proskenion hin geschlagen." Das Entsprechende ist natürlich auch an der linken Seite zu thun. — Was soll aber dadurch erreicht werden? Vitruvius giebt nicht an, was der Zweck der Operation ist, und seine Erklärer gehen in ihren Meinungen sehr auseinander. Rode, der die Länge der Bühne, die Erstreckung derselben längs der Orchestra hin, der Länge einer Quadratseite gleich setzt, sieht in der ganzen Operation nichts weiter, als eine neue Art, diese Länge zu bestimmen. Demzufolge wäre die Operation ganz überflüssig und sollte füglich ganz unterbleiben; aber eine derartige Andeutung giebt Vitruvius nicht. Schneider (l. l. p. 71) benutzt die Worte Vitruv's dazu, mit dem Radius des Urkreises durch das Proskenion, gegenüber der Orchestra, Bogen zu schlagen, und durch diese Bogen ein ungefähr als Dreieck weit vortretendes Logeion begrenzen zu lassen; denn die Länge der Bühne sieht er für gleich mit der am Römischen Theater angegebenen an, da Vitruvius keine anderweitige Bestimmung für das Hellenische mittheile. Bei dieser Erklärung der Worte fällt auf, dass *intervallum* als Abstandspunkt gefasst ist, überdies der linke und rechte Abstandspunkt nichts weiter als das Centrum des Kreises bedeuten soll, endlich dass man nicht einsieht, wie Vitruvius bei einer derartigen Operation von einer *dextra* und *sinistra pars proscenii*, nach der hin er Bogen will geschlagen wissen, reden konnte. Noch befremdender ist aber, dass das, was dadurch producirt ist, ein die freie Orchestra verunstaltender, die Aufführung der Stücke hemmender und beengender Zusatz des Proskenion wird. Tritt dies sogenannte Logeion fast bis zum Mittelpunkte des Kreises vor, so wird dadurch der Eintritt und Austritt des Chors durch die Parodoi behindert, seine Bewegungen in der Orchestra in den Chortänzen sehr beschränkt; der Chor wird, sobald er sich dem Proskenion an einer Seite desselben nähert, einem Theile der Zuschauer unsichtbar; die Handlung wird dem Proskenion fast ganz genommen und nur an das andere Ende, an das Logeion, gebannt; die Schauspieler aber werden von den Coulissen, von dem Orte, wo man sich ihren Wohnsitz vorstellen soll, fast ganz isolirt. Das sind Uebelstände, die den überaus verständigen und praktischen Hellenen nicht verborgen bleiben konnten; wären sie da gewesen, so würde man sicher beflissen gewesen sein, sie bald

abzuschaffen, nicht sie in den Canon über das Theater aufzunehmen. — Genelli (l. l. p. 46 Note 30) schlägt mit dem ganzen Diameter des Urkreises Bogen, um dadurch die Grenze der Einziehung zu bezeichnen, welche die *cornua* gegen die Bühne hin haben sollen. Hier ist die Wahl des Diameters zu den neuen Bogen, wie bereits erwähnt, reine Willkür; sodann ergiebt sich die Fortführung der *cornua* gegen die Bühne hin ziemlich von selbst dadurch, dass die vordere Grenze des Proskenion und die Parodoi von ihnen nicht dürfen überschritten werden; die Lage des Proskenion und der Skene aber ist bereits bestimmt. Endlich wird hierbei ganz übergangen, als sei es unwesentlich und überflüssig, dass der Bogen *ab intervallo sinistro* und *dextro* geschlagen werden soll. Vitruvius verlangt, dass er *ad proscenii dextram* und *sinistram partem* geschlagen werde, Genelli schlägt die Bogen auf der Linie der Skenenwand. Angesichts aller dieser Willkürlichkeiten und Bedenken kann man daher unmöglich annehmen, dass hiermit die Intention des Vitruvius getroffen worden ist. — Geppert (l. l. p. 88) sieht als Zweck der Operation an, dem Proskenion der Hellenischen Bühne eine geringere Breite zu geben, als dem Römischen Theater zukommt. Da aber die Ausdehnung der Skene ihrer Breite nach bereits durch die früher gezogene Secante und Tangente genau angegeben worden ist, so kann Vitruvius hier unmöglich dasselbe noch einmal in anderer Weise haben construiren wollen. Was Stieglitz in seinen neuen Beiträgen etc., was Marinio und Gagliani (s. Geppert l. l. p. 87 und 88) sagen, fördert die Sache ebenso wenig. Wenn man aber die Construction, die Vitruvius von dem Hellenischen Theater giebt, mit der des Römischen Theaters, die ihr voraufgeht, vergleicht, so dürfte doch auch hierin eine sichere Entscheidung zu erzielen sein. Die Hellenische Bauweise stellt Vitruvius von der Rücksicht aus auf, dass in ihr *non omnia iisdem rationibus sunt facienda*, als im Römischen Theater. Wie demnach zu erwarten ist, dass er vorzugsweise nur die Verschiedenheiten von der Römischen Bauweise hervorheben, dagegen Alles, was in beiden Stylen gleich ist, übergehen wird: so lässt sich auch erwarten, dass er in beiden Stylen auf gleiche Theile des Theaters, insofern sie in beiden vorhanden sind, vorzugsweise Rücksicht nehmen wird. Dies ist nun auch, so weit er es bestimmt angiebt, der Fall, und dadurch dürfte es möglich sein, auch über die vorliegende Stelle Licht zu verbreiten. Vitruvius geht in beiden Constructionen vom Kreise und dem in den Kreis eingelegten Grundschema aus, wendet sich dann in beiden zu dem Theile des Theaters, auf dem die theatralische Darstellung stattfindet, und giebt die Ausdehnung des Proskenion gegen die Orchestra hin an. Hierauf geht er in der Construction des Römischen Theaters zu den Verhältnissen der Orchestra und des Pulpitum, dann zu den *cunei* der Sitzreihen, den Treppen und Thüren über, und holt endlich die Länge der Bühne d. h. die Ausdehnung der Skene dem Proskenion entlang nach. In der zweiten Construction stehen nach den bereits angegebenen Verhältnissen zunächst die fraglichen Worte, dann folgt die Angabe dessen, worin die Orchestra und das Logeion von den entsprechenden Theilen des Römischen Theaters sich unterscheiden, zuletzt das, was die Höhe des Logeion und die Treppen betrifft. Hier fehlen Bestimmungen über die Thüren und über die Länge der Hellenischen Skene. Nun berühren aber die Bogen, die Vitruvius zu schlagen verlangt, die

Linie, auf der das Skenengebäude mit den Thüren sich erheben soll, nicht; an eine Ortsbestimmung der Thüren durch jene Operation kann mithin nicht gedacht werden. Also kann nur die Bestimmung der Länge der Skene es sein, welche jene Operation nöthig macht. Dass die Hellenische Skene sich einer ansehnlichern Länge als die Römische Bühne erfreute, kann man ebensowohl aus der Schmalheit des Proskenions schliessen, wie daraus, dass die Monumente es so zeigen. Da jedenfalls eine Verschiedenheit vom Römischen Theater aber hierin stattfand, so musste Vitruvius darauf aufmerksam machen; und der Zweck bei dem Bogenschlagen läuft eben darauf hinaus, die Länge der Skene zu bestimmen. — In Bezug auf die in der Skenenfront des Hellenischen Theaters befindlichen Thüren können wir nur dann auf eine besondere Anweisung bei Vitruvius rechnen, wenn sie von der Lage der Thüren im Römischen Theater oder in der Zahl abweichen. Vitruvius sagt von den Thüren gar nichts; sie sind also in Zahl und Lage nicht von denen der Römischen Bühne verschieden; und die Bestimmung ihrer Lage an der Skenenfront konnte, obgleich die Ecken der im Römischen Theater dazu verwendeten Dreiecke im Hellenischen Grundschema fehlen, keine Schwierigkeit haben, da eine proportionale Vertheilung derselben an der Skenenfront (und darauf kommt es in der Hauptsache hinaus) sich auch ohnedem leicht schaffen liess. —

Das Grundschema des Vitruvius für das Hellenische Theater ist demnach folgendes:



Die in den Kreis eingezeichneten drei Quadrate sind *nkfc*, *mieb* und *lgdy*; die Linie *nk* giebt die Grenze des Proskenion gegen die Orchestra hin an, und die mit ihr parallele Tangente bezeichnet die Linie, auf der die Front der Skene errichtet wird. Die Linie *ah* ist parallel der Linie *nk* durch den Mittelpunkt *p* der Orchestra gezogen worden, und von deren Endpunkten in der Peripherie *h* und *a* sind mit dem Radius des ursprünglichen Kreises die Bogen *wv* und *st* durch die Linie, welche als Grenze des Proskenion benutzt worden ist, geschlagen worden; dadurch wird die Länge der Skene bestimmt und ist gleich der Linie *wx*.

3) *Ita a tribus centris hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod λογεῖον appellant. Vitr.* 5, 7 (8).

4) *Vitr.* 5, 7. *Sunt enim res, quas et in pusillo et in magno theatro necesse est eadem magnitudine fieri propter usum: uti gradus, diazomata, pluteos, itinera, adscensus, pulpita, tribunalia, et si qua alia intercurrunt, ex quibus necessitas cogit discedere ab symmetria, ne impediatur usus. Non minus si qua exiguitas copiarum, id est marmoris, materiae reliquarumque rerum, quae parantur, in opere defuerint, paululum demere aut adjicere, dum id ne nimium improbe fiat sed cum sensu, non erit alienum. Hoc autem erit, si architectus erit usu peritus, praeterea ingenio mobili solertiaque non fuerit viduatus.*

5) Die Grundrisse der antiken Theater, nach denen ich die Vergleichung mit Vitruv's Regeln angestellt habe, befinden sich in: Wieseler's Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern, Göttingen 1851 (auf die Tafeln dieses Werkes beziehen sich die oft in Klammern notirten Zahlen); für die Kretischen Theater beziehe ich mich auf: *A description of theatres and other remains in Crete from a Ms. history of Candia by Onorio Belli by Edw. Falkener. London* 1854. Da die grösseren Werke, aus denen die Grundrisse von Wieseler entnommen sind, mir nicht zu Gebote stehen, die Grundrisse selbst aber nicht selten sehr klein sind, so ist es nicht unmöglich, dass ich in meinen Angaben über die in den Theatern angetroffenen Verhältnisse nicht ganz genau bin, vielleicht hin und wieder geradezu irre.

6) Musterung der aus dem Alterthume erhaltenen Theater.

Von den Hellenischen Theatern sind den Odeien zuzuzählen das kleinere Theater zu Kibyra, nicht minder das Theater zu Pinara, was wegen seiner Kleinheit schon *Fellows disc. in Lycia* p. 147 dazu rechnet, endlich aus gleichem Grunde das zu Kyaneai befindliche. Da ferner ein zur Aufführung dramatischer Werke bestimmtes Theater nicht unter drei Thüren haben kann, so sind die theaterähnlichen Gebäude zu Rhodiopolis, Bostra, Rhiniassa, Pessinus, Oinoanda, Balbura und Knidos ebenfalls keine wirklichen Theater. Nun sind aber ferner die Bühnengebäude zu Laodikeia, Hierapolis und Aizanoi, desgleichen in Melos von den Römern umgebaut worden. Es bleiben also als wirkliche Hellenische Theater nur übrig die zu Side, Myra, Patara, Telmissos, Termessos, Kibyra, Jasos, Kadyanda, insofern ich nämlich mit Recht voraussetze, dass in Kadyanda die Zahl der Thüren nur wegen weit vorgeschrittener Zerstörung sich nicht mehr angeben lässt. Denn das Theater zu Anemurion zeigt so grosse Abnormitäten in seiner Construction, dass es weder für ein echt Hellenisches, noch für ein Römisches Theater gelten kann. — Die Vermuthung, Hellenische Theater zu sein, haben auch die in Sicilien, im südlichen Italien und in Kreta befindlichen für sich; denn alle diese Gegenden waren entweder so ausschliessend von Hellenen bewohnt, oder sind doch wegen des Hellenischen Geistes, der in ihnen bis in spätere Zeiten sich geltend ge-

macht hat, so abhängig von Hellas gewesen, dass man vermuthen muss, die Spuren dieser Einwirkungen auch in den dortigen Theatern zu finden. So ist es auch in der That bei den Sicilischen, ja auch bei denen des südlichen Italiens; aber die ersteren sind mit Ausnahme derer zu Segeste und Tauromenion so zerstört, dass von den Bühnengebäuden (und darauf kommt es mir hier vorzüglich an) keine sicheren Maasse, von ihrer Einrichtung noch weniger sichere Bestimmungen sich geben lassen; ausserdem aber sind die Skenen mehrerer sicher, die der anderen höchst wahrscheinlich von den Römern umgebaut worden; und sie bieten daher sämmtlich keine sichere Norm weder für den Hellenischen, noch auch für den Römischen Styl. Eine gleiche Vermischung beider Style wird auch den süditalischen Theatern nicht abgesprochen werden können. Die Kretischen Theater aber zeigen in den Verhältnissen ihrer Bühnen und Parodoi so viele Eigenthümlichkeiten, und es steht bis jetzt so wenig fest, wie viel Zuverlässigkeit die von Onorio Belli herrührenden Risse haben, dass es misslich ist, aus den in ihnen vorhandenen Verhältnissen viel zu folgern. Es liegt der Gedanke sehr nahe, dass On. Belli auf Grund dessen, was er von den alten Theatern zu wissen glaubte, nicht auf Grund dessen, was er vor Augen hatte, Manches in die Grundrisse eingetragen hat. — So sind wir denn für die Vergleichung der Regeln des Vitruvius mit den Monumenten bei dem Römischen Theater vornehmlich an die in dem übrigen Italien befindlichen Gebäude dieser Art gewiesen; was wir aber von diesen wissen, genügt keineswegs, um eine gründliche Vergleichung anzustellen. Die Regeln des Vitruvius können nur von Gebäuden hergenommen sein, die zu seiner Zeit existirten, oder wir müssen annehmen, dass sie wenigstens bei Gebäuden, deren Erbauung in jene Zeiten fällt, angewendet worden sind. Von den Theatern des Marcellus und Pompejus aber, den Gebäuden, die hier in erster Linie anzuführen sind, hat sich, namentlich von deren Skenen, so wenig erhalten, dass selbst Canina von dem am besten erhaltenen Theater, dem des Marcellus, gesteht, dass die Einrichtung der Skene nicht mehr mit Sicherheit sich feststellen lasse. Ob irgend eines der anderen Italischen Theater dagegen noch der Augusteischen Zeit angehört, ist überaus unsicher. Aber noch mehr — in welchem Zustande sind diese Theater, namentlich deren Skenen auf uns gekommen! und welch geringer Verlass ist nicht auf deren Grundrisse darum, weil mancherlei in ihnen hat ergänzt werden müssen, bei anderen weil sie in Zeiten angefertigt sind, wo man mehr ins Grosse arbeitete, als um Details sich kümmerte, und wo man mit der Deutung des Vitruvius im Klaren zu sein sich einbildete! Ich kann nicht umhin, damit es nicht scheine, als sei mein Verdacht grundlos, die Risse sämmtlicher in diese Kategorie fallender Theater durchzugehen; es wird sich zeigen, dass das Misstrauen meist nicht von mir ausgeht. Der Grundriss von dem Theater zu Antium, das 1712 ausgegraben wurde, rührt von Blanchini aus dem Jahre 1727 her. Zu Winckelmann's Zeiten war von der Skene bereits nichts mehr zu sehen, und Wieseler urtheilt, dass der Plan nur mit Behutsamkeit zu gebrauchen sei. Anscheinend höchst günstig ist Alles für das Theater zu Tusculum; es ist erst 1839 und 1840 auf Veranstaltung von Lucian Bonaparte und der Königin von Sardinien ausgegraben worden. Dies Theater wäre nun sehr wichtig für den vorliegenden Zweck,

da Canina der Ansicht ist, dass es zu Ende der Republik erbaut und unter den ersten Kaisern erweitert worden ist, wenn man sich auf den Grundriss vollkommen verlassen könnte. Dem ist nicht so; es hat, wie sich später zeigen wird, nicht drei Skenenthüren, wie der Grundriss zeigt, sondern fünf gehabt. Dennoch wird bei dem Fehlen anderer gleich wichtiger Theater in Italien vorzugsweise auf diesen Riss zurückgegangen werden müssen. Gegen die Richtigkeit des Risses von dem Theater bei Tibur auf der Villa Hadrians äussert Wieseler mehrere Bedenken; das kleinere ebenda befindliche Gebäude hält auch Wieseler für ein Odeion. Gleiche Ansicht hegt er von dem zu Otricoli befindlichen Gebäude, dessen Grundriss bald nach 1775, wo es ausgegraben wurde, angefertigt worden ist. Beide Gebäude sind also eigentlich aus der Reihe der Theater, die den Dramen dienten, ganz auszuschliessen. Gleiche Wichtigkeit mit dem zu Tusculum befindlichen Theater hat das 1836 zu Falęria ausgegrabene, das nach Einigen in die Zeiten des Augustus fällt, nach Andern 43 p. Ch. vollendet worden ist. Ueberdies ist dies Theater sehr sorgfältig erforscht worden; aber man darf doch nicht vergessen, dass es nur die Fundamente in der Erde sind, die übrig geblieben sind. Der Riss von dem Theater zu Eugubium rührt von Passionei aus dem Jahre 1729 her; ich schreibe ihm wegen der Uebereinstimmung, welche die Reste dieses Theaters mit den Regeln Vitruv's zeigen, Zuverlässigkeit zu; es ist dies aber ein rein subjectives Urtheil. Von der Skene in Faesulae weiss man gar nichts; die Pläne von dem Theater zu Ferentum stimmen ebenso wenig untereinander, wie die über das Theater veröffentlichten Berichte. So bleibt nur noch das Theater zu Pola übrig, mit dem uns der Plan Serlio's bekannt macht; da ihn dieser selber aber nicht für ganz genau ansieht, so ist auch auf ihn nicht fest zu bauen. — Dies sind die Italischen Theater sämmtlich, von denen einigermaassen beträchtlichere Ruinen sich erhalten haben. Wie die Skene über der Erde gestaltet war, weist keines von allen nach; für den Grundplan der Skene sind nur die Risse von den Theatern zu Tusculum und Faleria, ferner, wie ich meine, der vom Theater zu Eugubium von grösserem Werthe, und hiermit ist zu vergleichen, was man über die Theater des Marcellus und Pompejus weiss oder zu wissen meint. — Da aber die Verhältnisse in Italien von der Art sind, so ist es von hohem Werthe, dass sich in Aspendos ein Römisches Theater erhalten hat, das im Stande ist, das, was uns in Italien abgeht, zu ersetzen. Das Zeitalter des Vitruvius erreicht es zwar nicht; aber der überaus schöne und solide Bau, durch den es sich auszeichnet, und der auch bewirkt hat, dass es noch in seiner ganzen Höhe steht, bürgt dafür, dass es der früheren Kaiserzeit angehört. Die colossalen Dimensionen, die enorme Höhe, die ihm eigen ist, zeigen, dass es nicht einem flüchtigen Bedürfnisse dienen sollte, und so wird man denn wohl auch mit Fug voraussetzen dürfen, dass es nach einem wohlerwogenen Plane angelegt worden ist. Es kann demnach nicht Wunder nehmen, wenn ich in der vorliegenden Frage ausser den wenigen schon genannten Italischen Gebäuden das Theater zu Aspendos für dasjenige ansehe, das am allermeisten von den ausseritalischen Gebäuden zu beachten ist. Ist der echt Römische Styl hier nicht zur Anwendung gekommen, in einem Gebäude, das in einem seit Jahrhunderten hellenisirten, später von den Römern mit vielen prächtigen Anlagen neu ausgestatteten

Orte liegt: so ist nicht zu erwarten, dass es an den ähnlichen Gebäuden in Spanien, Afrika, Gallien und Sardinien werde geschehen sein. Das einzige Gebäude, welches seiner Lage nach eine ebenso vortheilhafte Meinung für dasselbe veranlassen kann, ist das Theater des Herodes zu Athen. Aber abgesehen davon, dass es erst unter Hadrianus entstanden ist, ist es anerkannter Maassen ein Odeion, und seine Skene hat sich nur in den Fundamenten erhalten, und selbst diese sind nicht ganz ausgegraben worden. Die Erhaltung der gesammten Skene bis zum Dache aber verleiht dem Theater von Aspendos eine Wichtigkeit vor allen anderen Gebäuden dieser Art. Denn was uns sonst bei anderen alten Hellenischen oder Römischen Theatern gewährt wird, beschränkt sich von den über den Fundamenten erhabenen Theilen der Skene nur auf die zunächst über dem Unterbau liegenden.

7) Ueber das Verhältniss der Orchestra in den erhaltenen Theatern.

Die Orchestra bildet einen Halbkreis, nicht mehr und nicht minder, während zugleich die Sitzreihen parallel dem Proskenion endigen in den Gebäuden zu Aspendos, im Odeion des Herodes zu Athen, im Theater und Odeion zu Katane, im Theater zu Herculanum, Antium, in dem des Pompejus zu Rom, in dem zu Faleria, Eugubium, Faesulae, Alexandreia (Suppl. A. 12, obgleich das Skenengebäude von der Orchestra getrennt zu sein scheint), in dem des Marcellus zu Rom, in dem zu Ferentum, Pola, Cuiculum, Calama, Tibur, Chersonesos, in den kleinen und grossen Theatern zu Hierapytna und Gortyna; ferner im Odeion zu Pompeji (2, 7 B.), in dem nur die Enden einiger in der Orchestra angebrachten Sitzreihen über den Halbkreis hinausgehen; endlich scheint die Orchestra auch in Juliobona (2, 18) noch einen vollen Halbkreis zu bilden. Ein meist sehr geringes Ueberschreiten des Halbkreises findet statt in Gabala (1, 15), Syrakusai (2, 1), vielleicht in Akrai (die Risse 2, 1 u. Suppl. A. 13 stimmen hierin nicht ganz überein; auf dem letzteren ist es ein reiner Halbkreis), in Segeste (2, 3), Tyndaris (2, 4), Tauromenion (2, 6), im Odeion zu Tibur (2, 13), im Theater zu Otricoli (2, 14), zu Arausio (2, 19), im Theater der bei Neapel befindlichen Villa (2, 9 A.) und, wie es scheint, auch in Saguntum (2, 20). Alle diese Abweichungen von der Regel sind so gering, dass sie nicht als Verstoss gegen die Regel gelten können. Eben so wenig, wenn die Orchestra nicht den vollen Halbkreis erreicht zu Tusculum (2, 11), Nora (Suppl. A. 18) und im Odeion bei Neapel (2, 9 B.). Eine wirkliche Ausnahme bildet, abgesehen von dem Theater zu Pompeji, das alsbald genannt werden soll, nur das Theater zu Alauna (Suppl. A. 19). Hier bildet die Orchestra fast einen Dreiviertel-Kreis, so dass die der Skene zugekehrten Enden derselben einander sehr angenähert sind. Aber dies Gebäude ist, da ihm das Skenengebäude fehlt, und in der der Orchestra gegenüberliegenden Wand keine Thüren sich befinden, entschieden kein Theater. —

Hellenische Theater, in denen die Orchestra den Halbkreis der Regel des Vitruvius gemäss überschreitet, und zwar so dass die Verlängerung mit der Peripherie des Kreises zusammenfällt, zugleich auch die Sitzreihen,

indem sie sich erheben, mehr gegen die Skene vortreten, sind die zu Myra, Knidos, Jasos, Laodikeia, Hierapolis, Epidauros, Termessos, Kyaneai, Pinara, Kadyanda, Oinoanda; desgleichen in Side (1, 3) und Pessinus (1, 13. b), obgleich hier in Folge späteren Umbaues die Bühnengebäude nicht gänzlich von den Sitzreihen isolirt zu sein scheinen; endlich, wie es scheint, in Stratonikeia (1, 8), doch ist hier eine sichere Entscheidung nicht mehr möglich, weil die Enden der Sitzreihen nicht vollständig erhalten sind. Den Sicilischen Theatern werden ähnlich die zu Patara (1, 5), Miletos (1, 10), Rhodiopolis (Suppl. A. 2), Kibyra (ib. 9), indem sie den Halbkreis nur wenig überschreiten; aber immer bleibt es noch ein Ueberschreiten des Halbkreises; und indem die Sitzreihen in schrägen Linien gegen das Proskenion hin abschneiden, so sind sie von den Sicilischen Gebäuden noch bestimmt gesondert. Das Theater zu Mantineia (1, 21) dürfte auch diesen Gebäuden zuzuzählen sein; aber über die Form der Sitzreihen an ihren Enden ist es nicht mehr möglich sicher zu urtheilen. Auch das Theater zu Melos (1, 18) gehört noch hierher; doch ist das Vortreten der oberen Sitzreihen gegen die Skene nur gering. — Als Kreisbogen geht die Orchestra nirgends weiter über den Halbkreis hinaus, als in Delos (1, 17); sie umfasst hier drei Viertheile der Peripherie des Urkreises, so dass die Sitzreihen dem Proskenion gegenüber sich bedeutend einander nähern, während sie nach oben hin gegen die Skene auch zugleich vortreten. Da das Theater aber sehr zerstört ist, so ist wohl die Frage erlaubt, ob diese Abweichung auch sicher constatirt ist; zweckmässig ist sie bei einem eigentlichen Theater in keinem Falle, indem sie das Zuschauen bei einem Theile der Zuschauer behindert. Die nächste Analogie zu dem Gebäude bildet das sogenannte Theater zu Alauna. — Ein Ueberschreiten des Halbkreises findet auch statt zu Telmissos (1, 6), Aizanoi (1, 13) und zu Rhiniassa (1, 17); aber in diesen Gebäuden enden die Sitzreihen in einer dem Proskenion parallelen Linie.

Ueber den Halbkreis hinaus ist die Orchestra ferner verlängert in Anemurion (Suppl. A 1, 11), Bostra (1, 14), Littos und im Theater zu Pompeji; ferner im Odeion zu Kibyra (Suppl. A. 10) und in dem des Bühnengebäudes entbehrenden Theater beim Letotempel im Xanthosthale (Suppl. A, 4); aber die Verlängerung über den Halbkreis erfolgt in allen diesen Gebäuden nicht in Bogenform, sondern in geraden Linien, die senkrecht gegen die Skene gerichtet sind, und zwar bei den ersten vier in der Art, dass der Uebergang zu geraden Linien allmählich, in den letzten zwei in der Art, dass er plötzlich eintritt. Da von allen sechs Gebäuden aber kaum mehr als zwei den eigentlichen Theatern zuzuzählen sind, so ist ihre Beschaffenheit von geringem Einflusse auf die Frage, ob Vitruvius seine Regeln aus den in der Praxis befolgten Grundsätzen abstrahirt hat, oder ob er darin nur eigenes Ermessen aufstellt. Die Orchestra zu Pompeji hat übrigens auch darum, weil die höheren Sitzreihen gegen die Skene vortreten (freilich nicht bedeutend), der Griechischen Form beigezählt werden müssen; auch im Letotheater findet Gleiches statt. Wenn die Sitzreihen in den anderen vier Gebäuden parallel der Skene abbrechen, so kann dies höchstens bei dem Theater zu Littos auffallen; aber ihm fehlt auch die regelrechte Zahl von fünf Thüren; es hat deren nur drei.

Ueber die Theater zu Sparta (1, 19) und Sikyon (1, 24) lässt sich nichts mehr bestimmen. In dem Theater zu Megalopolis (1, 20) und noch mehr in dem zu Argos (1, 22) scheint sich die Orchestra gegen die Skene hin zu erweitern. Ob dem wirklich so gewesen ist, muss ich dahin gestellt sein lassen. — Das Vortreten der oberen Sitzreihen über die unteren nach der Skene hin ist am stärksten in den Theatern zu Side, Pessinus und Termessos, geringer in Patara und Hierapolis, noch geringer in den übrigen Gebäuden dieser Art.

8) Ueber die Intervalle nach den Monumenten.

Hellenische Theater mit Intervallen befinden sich in Myra (1, 4), Patara (1, 5), Telmissos (1, 6), Knidos (1, 7), Jasos (1, 9), Miletos (1, 10), Termessos (Suppl. A. 1), Rhodiopolis (ib. 2), Kyaneai (ib. 3), Pinara (ib. 5), Kadyanda (ib. 6), Oinoanda (ib. 7), an dem Theater zu Kibyra (ib. 9). Wenn sie in Laodikeia fehlen (1, 11), so rührt dies daher, dass die Skene Römisch ist, und zwar nach Wieseler aus den Zeiten der späteren Römischen Kaiser. Dasselbe gilt für Hierapolis (1, 12); denn nach Fellows stammt der Bau aus einer Zeit, wo man mehr üppiger Pracht als reinem Geschmacke nachging. Auch in Aizanoi (1, 13), wo die aus rohen Steinen erbaute Skene auf späte Entstehung derselben hinweist, ist es unsicher, ob sich Intervalle befinden; bei Fellows Asia Min. p. 146 fehlen sie. Römisch ist die Skene offenbar auch in Pessinus, wo die Skene in der Mitte ausgeschweift, und das Theater eng mit einem Stadium verbunden ist. Dagegen scheint in dem kleinen Theater zu Melos (1, 18), obgleich dessen Skene Römisch ist, dieser Theil der Hellenischen Construction sich erhalten zu haben; denn die der Orchestra zunächst seiende Mauer scheint nicht der Skene, sondern dem Proskenion zuzugehören. Ueber Rhiniassa (1, 27), wo auch nicht einmal Thüren in der Skene vorhanden sind, stimmen die Nachrichten so wenig, dass ich nichts auszusagen wage. In Stratonikeia (1, 8) fehlt die Skene; es lässt sich also nichts ausmachen; und in Side, wo das ehemalige Skenengebäude einen grossen Haufen Steine bildet, ebenso wenig. Fehlen die Intervalle, wie der Grundriss vermuthen lässt, so hat auch hier ein späterer Umbau stattgefunden. Wenn das Gebäude zu Bostra (1, 14) keine Intervalle zeigt, wie sie denn fehlen, so ist dies für die vorliegende Frage ganz irrelevant; von dem in Anemurion (1, 11) befindlichen, dem sie ebenfalls abgehen, glaubt auch Wieseler, dass es aus Römischer Zeit her sei. Der Grundriss von dem Theater zu Littos mit Parodoi in Form von Porticus rührt von On. Belli her; nirgends ist etwas Aehnliches in einem echt Hellenischen Theater bemerkt worden. Im Theater zu Pompeji (2, 7 A), das trotz der Hellenisch geformten Orchestra eine durchaus Römische Einrichtung zeigt, fehlen natürlich auch die Intervalle; ebenso im Odeion zu Kibyra, das an der Stelle der Skene von einer einfachen Mauer umschlossen ist. Für das Hellenische Theater sind also die Intervalle, die Vitruvius in ihm voraussetzt, vollständig begründet. Fast ebenso fest fehlen sie dagegen dem Römischen Theater, wie dies die Grundrisse der Theater in Herculanum (2, 8), Antium (2, 10), Tusculum (2, 11), Aspendos (1, 16), Nora (Suppl. A. 18), Cuiculum (ib. 20), Calama (ibid. 21), des Odeion des Herodes (1, 26) und des in Pompeji (2, 7 B)

und bei Tibur (2, 13) zeigen. Auch im Theater des Pompejus zu Rom (2, 12 B) scheint Canina sie nicht anzuerkennen; ebenso nicht der Grundriss vom Theater zu Saguntum (2, 20) und der alte Riss über das vormals zu Eugubium (2, 16) aufgefundene Gebäude. Den Grundrissen zufolge sollen dagegen die Theater zu Faleria (2, 15), Otricoli (2, 14), Juliobona (2, 18) und zu Arausio (2, 19) allerdings Intervalle haben; aber der Grundriss des zuerst genannten Gebäudes gehört zu den unsicheren, die Richtigkeit des zweiten Grundrisses wird wegen der abweichenden Construction, die er giebt, stark angezweifelt; das dritte Gebäude ist so zerstört, dass es keine sicheren Daten im vorliegenden Falle liefert; das Theater zu Arausio aber, das zur Festung umgewandelt worden ist, kann vollends nichts beweisen. Auch in Pola (Suppl. A 17), Ferentum (ib. 16) und vielleicht im Theater des Marcellus in Rom (ib. 14) lassen die Grundrisse noch Intervalle vermuthen; aber alle drei Grundrisse werden von Serlio, Canina und Wieseler stark angezweifelt. Die Autorität des Vitruvius wird durch alle diese Beispiele nicht beeinträchtigt. Es bleiben, da ich die Gebäude zu Alauna (Suppl. A 19), die in der bei Neapel befindlichen Villa (2, 9 A u. B), die in Faesulae (2, 17), Balbura (Suppl. A 8) und Gabala (1, 15) befindlichen nicht berücksichtigen kann, fast nur noch die Sicilischen und die Kretischen Theater übrig. Die ersteren haben, wie bereits bemerkt, in der über den Halbkreis hinaus fortgeführten Orchestra eine starke Hinneigung zum Hellenischen Baustyl, wenn sie nicht gar Hellenischen Ursprungs sind. Man sollte daher Intervalle in ihnen erwarten, und sie finden sich wirklich, wie es scheint, in Segeste. In Syrakusai dagegen (2, 1) und Tauromenion (2, 6) fehlen sie; wie es in Katane, (2, 5 A. B), in Akrai (2, 2), wo das, was sich von der Skene erhalten hat, nur dem Proskenion anzugehören scheint, und in Tyndaris (2, 4) in der Beziehung aussah, erlaubt die weit vorgeschrittene Zerstörung der Bühnengebäude nicht mehr zu beurtheilen. Aber selbst dann, wenn Intervalle an allen diesen Gebäuden noch fehlten, so kann man sich darüber nicht wundern; denn fast überall sind die Skenengebäude daselbst, wie auch Wieseler zu 2, 1—4 bemerkt, von den Römern neu aufgebaut worden. Dabei sind denn auch die Intervalle weggefallen; nur in Segeste, wo der Neubau auf den Fundamenten der alten Skene stattgefunden zu haben scheint, ist die Marke des Griechischen Styles geblieben. — Die Grundrisse der Kretischen Theater zeigen alle, mit alleiniger Ausnahme des kleineren zu Hierapytna befindlichen, an der Stelle der Intervalle Porticus, und ebendasselbe findet auch in dem auf der Villa Hadrians bei Tibur befindlichen Theater (Suppl. 15) statt. Zieht man hierbei den schmuckreichen Styl, den alle diese Theater selbst an den Fundamenten in den Säulen, im Hervorspringen und Zurücktreten der Skenenmauern nicht verleugnen, in Betracht: so muss man diese Theater, wie es von dem zu Tibur feststeht, einer späteren Zeit zusprechen, d. h. einer Zeit, in der der Römische Styl dominirte, und Intervalle müssen ihnen also gefehlt haben. Man muss also annehmen, dass über den genannten Bogengängen die Sitzreihen bis zum Bühnengebäude sich fortsetzten. Wie aber Wieseler bei dem Tiburtinischen Gebäude Zweifel an der Richtigkeit von dessen Grundrisse laut werden lässt, so kann ich dergleichen bis jetzt auch noch nicht in Bezug auf die Kretischen los werden. Ausser den Pfeilerstellungen ver-

anlasst mich dazu auch die abnorme Entfernung, in der einzelne der Bühnengebäude von der Orchestra sich befinden.

9) Ueber die Entfernung des Proskenion von dem gegenüberliegenden Theile der Orchestra.

Die Entfernung des Proskenion von der gegenüberliegenden Seite der Orchestra beträgt nach Vitruvius im Römischen Theater 1 Radius; dies ist auch wirklich der Fall in den Theatern zu Akrai (Suppl. A. 13) und Tusculum; nur ganz wenig scheint diese Entfernung überschritten zu sein in Syrakusai, Alexandreia, Pola, im Theater des Marcellus zu Rom und in den Theatern zu Katane und bei Neapel. $1\frac{1}{6}$ Radius fern ist die Vorderseite des Proskenion in Gabala, Segeste, im Odeion des Herodes und in dem bei Tibur befindlichen, in dem Theater zu Otricoli und Eugubium, $1\frac{1}{5}$ zu Nora, $1\frac{1}{4}$ zu Tauromenion, Herculanum, vielleicht auch zu Cuiculum und Calama, $1\frac{1}{3}$ zu Aspendos. Eine Entfernung von $1\frac{5}{7}$ Radius, wie sie Vitruvius für das Hellenische Theater festsetzt, findet sich nur zu Antium, Arausio, im Theater des Pompejus zu Rom, d. h. in Grundrissen, die nicht unverdächtig sind, und, wie es scheint, zu Saguntum. — Die Entfernung von $1\frac{5}{7}$ Radius, welche Vitruvius für das Hellenische Theater festsetzt, findet sich in den Theatern zu Side, Myra und Pompeji; auch in Telmissos beträgt sie noch über $1\frac{1}{2}$ Radius; $1\frac{1}{2}$ Radius in Patara und Pessinus; vielleicht in Termessos (aber hier fehlen Seitenflügel), Bostra; etwa ebenso viel in Oinoanda; über Aizanoi wage ich keine Bestimmung. Alle diese Entfernungen nähern sich dem Gesetze des Vitruvius noch sehr. Wenn dagegen die Entfernung in Laodikeia kaum $1\frac{1}{4}$ Radius, in Hierapolis wenig über 1 Radius und in Rhiniassa auch nicht über $1\frac{1}{6}$ Radius betragen sollte (Bestimmungen, die ich übrigens für keineswegs sicher ausgeben kann): so leidet die Autorität des Vitruvius dadurch nicht im Geringsten; denn in den zwei erstgenannten Orten sind die Bühnen Römischen Ursprungs, das letztgenannte Gebäude hingegen ist kein eigentliches Theater.

10) Ueber die Entfernung des Skenengebäudes von dem Kreismittelpunkte nach den Monumenten.

Nur in Gabala und Pola, auch beim Theater in der Neapolitanischen Villa, wie es scheint, beträgt die Entfernung der *scenae frons* vom Kreismittelpunkte einen halben Radius; etwas bedeutender ist sie im Theater des Marcellus zu Rom und zu Eugubium; sie erreicht bereits $\frac{2}{3}$ des Radius in Aspendos, ist ungefähr gleich gross in Tauromenion, Arausio, Cuiculum, vielleicht auch zu Nora und im grossen Theater zu Hierapytna. Im Odeion des Herodes zu Athen beträgt sie schon $\frac{5}{6}$, ist wenig unter 1 Radius zu Tusculum, einen vollen Radius in Segeste, Herculanum, Antium, im Odeion zu Tibur, im kleinen Theater zu Hierapytna, im Theater zu Chersonesos, vielleicht auch in Saguntum und im Theater des Pompejus zu Rom; ist ein Radius oder mehr zu Otricoli, Ferentum, Calama, etwa $1\frac{1}{5}$ Radius im Odeion zu Pompeji, $1\frac{1}{2}$ im kleinen und grossen Theater zu Gortyna, und ebenso gross oder noch grösser im Theater zu Pompeji.

Die Entfernung stimmt also mit Vitruvius' Ansatz so gut wie gar nicht, namentlich nicht in den Gebäuden, deren Reste wegen des Grades ihrer Erhaltung, wegen der Genauigkeit der von ihnen existirenden Grundrisse die meiste Beachtung verdienen. Diese Abweichungen finden sich endlich in fast allen Theilen des Römischen Reiches. Etwas vortheilhafter für Vitruvius sieht es in den Hellenischen Theatern aus; aber selbst hier fehlt es nicht an Abweichungen. So ist namentlich die von Vitruvius festgesetzte Entfernung nicht erreicht in Laodikeia, Hierapolis, wo sie nur $^1/_2$ Radius beträgt; unter ein Radius ist sie in Aizanoi, Melos, Rhodiopolis, Pinara, im Theater zu Kibyra und zu Kyaneai; selbst in Knidos, Jasos, echt Hellenischen und zugleich alten Städten, ferner in Bostra, Rhiniassa und im Odeion zu Kibyra beträgt sie nur $^3/_4$, ist kaum ein Radius in Kadyanda und Oinoanda, und hat das normale Maass von ein Radius erst in Side, Myra, Patara, Telmissos, Pessinus und Littos. Auf dieser Stufe hält sie sich aber nicht; in Anemurion beträgt sie etwas über ein Radius, ebenso auch wohl in Termessos; $1^1/_2$ bis $1^2/_3$ gar in Balbura.

11) Die Länge der Skene nach den Monumenten.

Ueber vier Radien ist die Römische Bühne lang in Calama ($4^1/_2$) und in Otricoli $4^1/_4$, volle vier Radien nur im Odeion zu Tibur und im Theater des Marcellus; $3^2/_3$ in Aspendos, Faleria, Eugubium und Littos, $3^1/_2$ im Odeion zu Pompeji (vier bei Wieseler), Tusculum und im grossen Theater zu Hierapytna. Ganz nahe dem Hellenischen Maasse, etwas über drei Radien, kommen das Odeion des Herodes, das Theater zu Herculanum, Chersonesos, Pola und nach dem Risse bei Wieseler auch das zu Pompeji (auf dem Risse bei Overbeck drei); nicht mehr drei Radien voll beträgt die Länge in Rhiniassa, Arausio, im kleineren und grösseren Theater zu Gortyna und in dem kleineren zu Hierapytna; sie ist $2^1/_2$ in Gabala, Antium, Nora, $2^2/_5$ im Theater bei Tibur, $2^1/_3$ zu Tauromenion, und nur zwei Radien in Ferentum und Cuiculum; $1^1/_4$ gar in Bostra. — Die Länge der Hellenischen Skene anderseits soll drei Radien nur ganz wenig übersteigen; dennoch ist sie in Rhodiopolis etwas über vier Radien (ob vier Radien in Anemurion, ist sehr unsicher wegen der absonderlichen Form des Koilon), $3^1/_2$ in Balbura und im Theater zu Kibyra; normal ist sie in Patara, Jasos, Termessos, Side, Laodikeia, und fast normal (gegen drei Rad.) in Myra, Knidos, Melos; auch in Telmissos und (wiewohl nicht sicher, weil der flache Bogen, den das Koilon bildet, das Messen unsicher macht) im Odeion zu Kibyra. $2^1/_2$ Radien beträgt sie in Hierapolis, Aizanoi und Segeste, $2^1/_3$ in Pessinus, $2^1/_4$ in Oinoanda, zwei in Pinara, falls die Messung, die angewendet worden, die richtige ist, und in Kadyanda, wenn ich die Bühne durch die vortretenden Mauerpfeiler begrenzt sein lasse.

12) Die Breite der Skene in den erhaltenen Theatern.

Die Breite der Skene, welche Vitruvius für das Hellenische Theater mit $^2/_7$ Radius angiebt, findet sich in Side und Myra, im Ganzen auch in Telmissos und Termessos ($^2/_5$ Radius, und in Termessos wie es scheint $^1/_2$ Radius; am letzten Orte ist die Bestimmung freilich keineswegs sicher)

vor; etwas beträchtlicher (etwas unter ½ Rad.) ist sie in Patara. Ausserdem ist sie in Rhiniassa etwas unter 1 und in Pessinus etwas unter ½ Rad.; in Bostra ⅕ bis ⅙ Radius; indess dies ist von wenig Belang. Wie gross sie an anderen Hellenischen Gebäuden sein mag, ist mir nicht klar geworden; es sind dies aber sämmtlich Gebäude, die, mit Ausnahme der Odeien von Knidos und Melos, von fast gar keiner Wichtigkeit im vorliegenden Falle sind. — Was die Römischen Theater anlangt, so ist die Skenenbreite normal im Sinne des Vitruvius ½ Radius in Aspendos, in Antium, auch, wie es scheint, im Theater des Pompejus und in Saguntum, kaum ½ in Pola, ½ auch im kleineren Theater zu Hierapytna, wenn man von der mehr entlegenen Hauptthür die Messung beginnt (von der übrigen Skenenmauer aus ¼ Radius). Unter das von Vitruvius angegebene Maass scheint sie nur in Cuiculum (⅔ Rad.) und vielleicht in Arausio und Gabala (⅓ Radius, doch bin ich unsicher, was ich in beiden Grundrissen als vordere Grenze des Proskenion zu fassen habe) zu sinken; häufiger ist die Breite grösser, und das kann bei der in allen Dimensionen vergrösserten Römischen Bühne nicht Wunder nehmen. Ueberdies ist der Ueberschuss meist nicht gross. In Tauromenion beträgt nämlich die Breite ⅗, im Theater des Marcellus, falls ich Substructionen des Proskenion anzunehmen berechtigt bin, und vielleicht in Nora ⅔, in Eugubium und im Odeion des Herodes, ferner in Herculanum und auch, wie es scheint, in Faleria und in Calama ¾ Radius; erst im Odeion bei Tibur und in Otricoli, wie es scheint, ist die Skene ⅘ Radius breit; in Segeste ⅚, fast 1 Radius scheint sie in Tusculum zu erreichen, im Odeion von Pompeji ⅔ (so in dem Plane, den Overbeck mittheilt) und ⅘ oder 1 Radius in dem Theater zu Pompeji (⅘ nach dem Plane bei Overbeck), was um so weniger auffallen kann, wenn man sich erinnert, dass hier eine Römische Skene wahrscheinlich auf Hellenischen Fundamenten liegt. Von den übrigen Sicilischen und Kretischen Theatern lässt sich die Breite der Skene nicht angeben.

13) Die Zahl der Thüren in den erhaltenen Theatern.

Fünf Thüren haben die Hellenischen Theater zu Myra, Patara, Telmissos, Termessos, Hierapolis, Aizanoi und Jasos, drei die Römische Skene zu Laodikeia, das Odeion zu Pinara und zu Kyaneai und das zu Anemurion befindliche Gebäude; vier hat das Theater, sechs das Odeion zu Kibyra, in anderen Orten lässt sich die Zahl der Thüren theils nicht mehr bestimmen, so namentlich bis jetzt nicht in Side, theils ist sie geringer, so in Knidos eine Thür. In Kreta hat das kleinere Theater zu Hierapytna fünf Thüren, eben so viele das Odeion zu Pompeji im südlichen Italien; ausserdem die echt Römischen Bühnen zu Aspendos, Eugubium, Tusculum und, wie es scheint, selbst das Theater zu Pola eine gleiche Zahl. Wie viele das Theater des Marcellus hatte, ist nicht ersichtlich; dem Theater des Pompejus theilt Canina drei zu. Das Theater zu Faleria ist mit drei Thüren versehen, mit ebenso vielen das Odeion des Herodes, ferner das Theater zu Pompeji, Herculanum, Antium, die zwei Theater in Tibur, das zu Ferentum, Arausio, Nora, Cuiculum, Calama, Tauromenion, Littos und die grossen Theater zu Hierapytna und Gortyna. Bei den übrigen Sicilischen Theatern ist die Zahl der Thüren nicht mehr ersichtlich. Warum ich dem Theater zu

Tusculum fünf Thüren statt drei gegeben habe, bedarf für den, welcher den Grundriss mit Aufmerksamkeit betrachtet, kaum einer Erinnerung. Die Stellen, wo die zwei Nebenthüren zu den Seiten der Mittelthür gelegen haben, sind durch die weitere Stellung der sie einfassenden Pfeiler so deutlich bezeichnet, dass dies füglich nicht leicht übersehen werden kann. Hat man dem Theater dennoch nur drei Thüren gegeben, so ist dies ohne Zweifel auf Anlass der missverstandenen Worte Vitruv's, die man auf drei Thüren deutete, geschehen; denn in den Fundamenten selbst ist natürlich die Stelle, wo eine Thür im Unterstocke stehen soll, nicht bemerkbar.

14) Die Richtung der Skene in den Monumenten.

Die Skene bildet eine gerade Linie, wie Vitruvius es verlangt, höchst wahrscheinlich in Side, sodann in Myra, Patara, Telmissos, Termessos, Hierapolis, Melos, Rhodiopolis, Knidos, Jasos, Bostra, im Odeion zu Kibyra, in Oinoanda, Balbura und Anemurion d. h. namentlich in allen Hellenischen Bühnengebäuden. Eine halbrunde Nische gewahrt man in der Mitte der Skene in Laodikeia und nebst Pfeilern in Aizanoi; eckig in der Mitte vortretend erscheint sie im Theater zu Kibyra, weit in der Mitte zurücktretend in Rhiniassa, mit einer grossen Nische in der Mitte in Pessinus, mit zwei vortretenden Pfeilern in Kadyanda, nach den Seiten hin zurücktretend in Pinara. Die Abweichung von der geraden Linie in Pinara ist die auffallendste, nicht nur darum, weil die Weise, in der es geschieht, nirgends wieder beobachtet wird, sondern weil es an einem verhältnissmässig alten, von grosser Einfachheit zeugenden Gebäude stattfindet. Das äusserst gebirgige und felsige Terrain, welches auch die Skene der Orchestra mehr als sonst üblich zu nähern zwang, mag wohl die Anomalie veranlasst haben. Alle älteren Römischen Theater, so namentlich die zu Aspendos, Faleria, Tusculum, Antium, auch die zu Pola, Saguntum wie das Odeion des Herodes, ferner die Theater zu Segeste, Tauromenion und das Odeion zu Pompeji haben bei der Skene auch die gerade Linie eingehalten. Um so mehr fällt es auf, dass den Grundrissen von den Theatern des Pompejus (nach Canina) und des Marcellus zufolge in diesen Gebäuden die Vitruvische Regel nicht beobachtet ist. Ich möchte eher die Richtigkeit der Grundrisse als die der Vitruvischen Regel anzweifeln. Unsicherheit findet ferner statt in Bezug auf das Odeion bei Tibur; während der Grundriss II. 13 bei Wieseler eine gerade Linie bildet, zeigt der andere (Suppl. A. 15) in der Mitte der Skene eine grosse Nische, in der die Mittelthür sich befindet. Dieselbe Form erscheint am Theater zu Herculanum, ferner auch am Theater zu Pompeji; im letzteren Gebäude kommt hinzu, dass die zwei Seitenthüren in einem eckig zurücktretenden Theile der Skenenwand liegen. Die letztere Bildungsweise ist noch weit stärker am Theater zu Cuiculum ausgeprägt. Drei Nischen an der Skenenfront zeigt das Theater zu Calama, eine flache fast die ganze Skenenlänge einnehmende Nische das Theater (Odeion) zu Otricoli, einen ganz flachen Kreisbogen um die Mittelthür her dagegen das Theater zu Eugubium; in Arausio gesellen sich zu diesem flachen Bogen mehrere eckig vortretende Bühnentheile. In Nora tritt die Skene um die breite mittlere Thür eckig weit zurück; das eckige Vorspringen einzelner Skenentheile über die in einer Linie liegenden Thü-

ren ist nirgends weiter getrieben, als in Ferentum. Ueber die fast ganz zerstörten Skenen der Sicilischen Theater ist nichts anzugeben; Tauromenion und Segeste sind bereits genannt. Von den Kretischen Theatern besitzt kein einziges eine durchaus gerade Skene; in Littos befinden sich um die Mittelthür weite flach eingehende Nischen, im grösseren Theater zu Gortyna vier kleine Nischen an der Skenenwand, sechs kleine Nischen zu beiden Seiten der Mittelthür zu Chersonesos. Das kleinere Theater zu Gortyna zeigt um die Mittelthür her eine weite flach eingehende Nische, in der sich zwei kleinere Nischen befinden, ausserdem noch zwei andere ganz kleine Nischen. Im kleineren Theater zu Hierapytna tritt der um die Mittelthür befindliche Theil der Skene eckig zurück; dasselbe ist im erhöhten Maasse auch in dem grösseren daselbst befindlichen Theater der Fall; aber ausser vier Nischen an der übrigen Front der Skene befinden sich zwei kleine auch in dem erst genannten Theile an den Seiten.

15) Ueber die Seitenflügel der Skene nach den Monumenten.

Seitenflügel der Skene befinden sich an den Theatern zu Myra, Patara, Termessos, Bostra, Pessinus und sehr grosse in Balbura. Wie die Skene in Side in der Beziehung beschaffen gewesen ist, lässt sich nicht angeben; in den übrigen Hellenischen Gebäuden fehlen die Flügel, wie namentlich in den Odeien zu Pinara, Knidos, ferner in mehreren von den Römern herrührenden Skenen, so in Laodikeia, Melos, Aizanoi; anderwärts sind sie so wenig vor die Skene vortretend, dass sie kaum noch den Namen Flügel verdienen, so in Hierapolis, Kadyanda, Oinoanda. Wenn sie in Rhodiopolis und Anemurion fehlen, so kann dies nicht im Geringsten auffallen; dass sie aber in Jasos und im Theater zu Kibyra, und vor allem dass sie in dem Theater zu Telmissos fehlen, ist höchst auffällig. Denn abgesehen von den Kretischen Theatern und dem darin ähnlich gebildeten Theater bei Tibur, in denen die Pfeilerporticus die Flügel der Skene ausschliessen, und von den Theatern in Grossgriechenland zu Herculanum und Pompeji, wo sie ebenfalls so gut wie ganz fehlen, ist fast kein Römisches Theater ohne Seitenflügel der Skene. Sie finden sich in Aspendos, am Odeion des Herodes, in Antium, Tusculum; wie es scheint, auch am Theater des Pompejus, im Odeion bei Tibur, im Theater zu Otricoli, Faleria, Eugubium, Arausio, Nora, Cuiculum, Calama; nur wechseln die Flügel sehr in Bezug auf ihre Länge. Bei den Sicilischen Theatern und fast allen nicht genannten Römischen Skenen sind die Bühnen so zerstört, dass es nicht mehr angeht, eine genaue Auskunft hierüber zu geben; aber selbst in Tauromenion sind sie da.

16) Ueber die Zahl und Lage der Thüren nach Pollux.

Pollux, 4, 124 *τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση.... ἡ δὲ δεξιὰ.... ἡ δὲ ἀριστερὰ.....* §. 126 *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν.* Pollux unterscheidet hier die drei Mittelthüren der Skene von zwei anderen ihnen zur Seite liegenden. Er theilt also der Skene fünf Thüren zu; denn auf die Parodoi geht er erst später ein. Dass auch die

zwei Seitenthüren auf der Bühne liegen, dass es ferner dieselben sind, die bei Vitruvius in Verbindung mit den Periakten genannt werden, ist leicht ersichtlich. Aber die Lage der Thüren mit Genauigkeit aus Pollux bestimmen zu wollen, wäre eitle Mühe. In Bezug auf die drei ersten Thüren ist freilich deutlich gesagt, dass sie neben einander, also an der Skenenfront liegen, aber in welcher Entfernung von einander, ist nicht bemerklich gemacht. In Bezug auf die zwei letzten Thüren ist nur gesagt, dass sie der Skene zugehören; ob sie aber an der Skenenfront oder an den Seitenflügeln derselben angebracht waren, lässt sich aus *παρ' ἑκάτερα* nicht ersehen. — Dass Pollux anfänglich nur drei Thüren auf der Bühne nennt, hängt, wie mir scheint, sicher damit zusammen, dass er diese Zahl allein als die feste Norm ansieht. Denn darauf führt das in Bezug auf die zwei letzten Thüren gebrauchte *εἶεν ἄν*. Da es an dieser Stelle nicht Ausdruck der Urbanität sein, nicht zweifelhaftes Wissen und Unentschiedenheit bezeichnen kann: so müssen die Worte auf ein eventuelles Vorkommen der zwei letzten Thüren hinweisen, und es müssen dem Pollux hierbei die vielen Römischen Theater, die nur drei Skenenthüren haben, in Gedanken vorgeschwebt haben. — Wie sehr übrigens die Alterthumsforscher in Bezug auf Zahl und Lage der an der Skene befindlichen Thüren von einander abweichen, ist bekannt. Stieglitz (Beitr. zur Gesch. d. Bauk. I, p. 179) giebt der Skenenfront drei Thüren. Gleicher Ansicht scheint Geppert (altgriech. Bühne p. 120) zu sein; ob er die zwei anderen, an denen die Periakten sollen befestigt gewesen sein (l. l. p. 125), auch dahin versetzt, ist mir nicht klar geworden. Für drei Thüren in der Skenenfront und zwei in den Paraskenien entscheiden sich Genelli (Theat. z. Ath. p. 3), Strack (altgriech. Th. p. 4) und Rothmann (Theatergeb. zu Athen. Torgau 1852). Schneider kennt in der Bühnenwand nur eine Thür; die zwei nächsten weist er bereits den Seitenflügeln zu (att. Theaterwesen p. 10 und Note 106). Welche Ansicht Sommerbrodt hegt, ist mir nicht klar geworden. Er sagt (*de Aeschyli re scen.* P. I. p. 19): *Pollux tres fuisse tradit in scena portas. Quod tantum abest ut omnibus Aeschyli fabulis confirmetur (taceo de reliquis poëtis), ut una potissimum tragoedia* (nämlich durch den Prometheus) *plane refellatur.* Entweder redet Sommerbrodt hier von den in den Decorationen befindlichen Thüren, und dann hat er freilich Recht; aber er spricht davon an ungehörigem Orte, und er erklärt sich darüber, wie viele bleibende Thüren die feste Bühnenwand gehabt hat, gar nicht; oder er spricht von der festen Skene, und dann begreift man nicht, wie das Fehlen der Thüren z. B. im Prometheus das widerlegen soll, was Pollux sagt. Natürlich konnten nicht in jedem Drama drei Thüren gebraucht werden oder erforderlich sein, mitunter zeigte die Scenerie gar kein Gebäude. Aber die feste Bühnenwand wurde in dem Falle doch nicht geändert. Hier blieb die Zahl der Thüren, die ihr gegeben worden war, und diese Zahl scheint mir Pollux der Wahrheit gemäss anzugeben; sichtbar aber wurden den Zuschauern nur diejenigen, welche für die Handlung nöthig waren; die anderen wurden durch Decorationen dem Anblicke entzogen. — Dass übrigens auch in den Seitenflügeln der Skene hin und wieder Thüren sich befinden, ist nicht zu bezweifeln; nur für eine Regel möchte ich deren Vorkommen nicht ansehen. Sie werden ebensowohl bei Bühnen, die drei Thüren haben, als bei solchen, die fünf haben, angetroffen, und sie können also

nicht als die Seitenthüren gelten, welche Vitruvius und Pollux als solche nennen. Im Theater zu Gabala, wo die Skene drei Thüren zeigt, sind die an den Ecken der Skenenfront nach den Seiten hin gehenden Thüren vielleicht nicht ganz sicher, da die Reconstruction des Bühnengebäudes meist auf Conjectur beruht. Aber in Aspendos, wo die Skene fünf Thüren hat, befindet sich in dem einen Seitenflügel sicher noch eine Thür; sie führt in ein im Uebrigen ganz geschlossenes Gemach, liegt aber zugleich so tief, dass sie in keinem Fall von den Schauspielern benutzt werden konnte, die das Proskenion auf einem der gewöhnlichen Wege zu betreten hatten. In Tauromenion zeigt die Skenenfront drei Thüren; aber ausserdem hat jeder Flügel der Skene noch eine grosse gewölbte Thür, gerade so wie es wohl auch in dem Theater zu Myra der Fall sein dürfte. Im Theater und Odeion zu Pompeji, deren jenes drei, dieses fünf Thüren hat, sieht man die in den Paraskenien befindlichen Oeffnungen freilich für Fenster an (Pompeji von Overbeck p. 129 u. 134); und ist dem so, so findet wohl auch in dem Theater zu Herculanum, dessen Skene drei Thüren hat, vielleicht auch zu Tusculum Gleiches statt; aber in den Theatern zu Arausio, Nora, Cuiculum und Calama, deren Skenen drei Thüren haben, findet sich jedenfalls auch von der Seite her ein Zugang zur Skene.

17) Welche Schwierigkeiten man sich schafft, wenn man nicht auf die von der Decoration auf die Thüren der Skene stattgehabte Uebertragung Rücksicht nimmt, davon kann man sich überzeugen, wenn man die mancherlei Bedenken liest, welche sich z. B. Geppert (altgriech. Bühne p. 121 ff.) in der Beziehung macht. Dennoch lässt sich nicht zweifeln, dass Pollux das, was allein der Decoration vor den Skenenthüren zukommt, auf die hinter den Decorationen befindlichen Thüren überträgt. §. 125 sagt er ausdrücklich, dass das, was er so eben in Bezug auf einen Theil der Bühnenfront ausgesprochen, nicht dieser, sondern dem *παραπέτασμα*, der vor ihr befindlichen Decoration zukomme. Ausserdem geht es daraus hervor, dass er jeder Thür nicht nur eine Bedeutung zutheilt, sondern mehrere. Das ist aber nur dann möglich, wenn man die der jedesmaligen Decoration zukommende Bedeutung auf die hinter ihr liegende Thür überträgt.

18) Ueber die Bedeutung der Thüren.

Von der Mittelthür (*ἡ μέση*) sagt Pollux §. 124, sie sei *βασίλειον ἢ σπήλαιον ἢ οἶκος ἔνδοξος ἢ πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος*. Als *βασίλειον* und *οἶκος ἔνδοξος* ist sie mithin als das charakterisirt, was Vitruvius durch *valvae regiae* bezeichnet. Ausserdem aber macht er bemerklich, dass sie (nämlich eventuell, wenn die Haupthandlung da vor sich ging,) eine Höhle sei, vielleicht im Hinblick auf den Philoktetes des Sophokles. Endlich aber setzt er hinzu, sie sei *πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος*. Die Erklärung dieser Worte ist streitig. Schneider (att. Theater. Note 106) erklärt sie durch: „Alles, was die vornehmste Rolle hat, alle hohe Personen vorstellende Schauspieler," und G. Hermann (*opusc.* VI. p. II. pg. 173) ist derselben Ansicht. Geppert (altgriech. Bühne p. 124) dagegen hält die Beziehung auf den Protagonisten fest, und sagt: „Pollux spricht hier....

nur von den drei bekannten Schauspielern des alten Dramas; aber er ist unschuldig an der Schlussfolge, die man aus seinen Worten gezogen hat. Er sagt nur, dass jene drei Thüren in der Hinterwand ihren Aufenthaltsort (*καταγώγιον*) bezeichneten, keineswegs dass sie ihr Auftreten bedingten. Mit anderen Worten: hinter jenen drei Thüren lagen die Ankleidezimmer für die drei Schauspieler.“ Sommerbrodt endlich (*de Aesch. re scen.* I. p. 20) bezieht die fraglichen Worte ebenfalls auf den Protagonisten; weil er aber zugleich einsieht, dass der Protagonist keineswegs jedesmal dieser Thür sich bedienen könne: so glaubt er, dass Pollux hier Falsches berichte. Aber es wäre in der That sehr wunderbar, wenn Pollux hier irrte, da er, wie sich auch später noch gelegentlich zeigen wird, in Bezug auf das Theater sehr gut unterrichtet ist; und es wäre um so wunderbarer, wenn es hier der Fall wäre, da es wahrlich keiner Gelehrsamkeit und nur geringer Aufmerksamkeit bedurfte, um wahrzunehmen, wie oft Könige und Heroen in den Trauerspielen sich der Mittelthür nicht bedienen können, sondern durch andere auf- und abtreten, wie auch Geppert l. l. p. 124 zugesteht. Das Resultat, zu dem Geppert gelangt, scheint mir ebenfalls höchst bedenklich: drei Ankleidezimmer für drei Schauspieler scheinen mir ein Luxus zu sein, und zwar ein um so grösserer, da man nicht einsieht, was ihn veranlassen konnte; denn es waren nur Männer, nicht Frauen, die als Schauspieler auftraten und sich der Zimmer bedienen konnten. Aber ich sehe auch nicht ein, was den Pollux hätte veranlassen können, da, wo er von der Bedeutung der Thüren in der Skene spricht, auf die hinter der Skenenwand befindlichen Räume einzugehen. Ich glaube darum, dass die Ansicht Schneider's und Hermann's die allein richtige ist. Nicht von den drei Schauspielern und deren Range spricht Pollux, sondern von der Bestimmung, welche den einzelnen Thüren zukommt; er bestimmt, wie deutlich aus dem hervorgeht, was er von der dritten Thür sagt: *εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον*, ihren Rang in Rücksicht auf den Ort der Handlung, und er bedient sich demgemäss des Neutrums *τὸ πρωταγωνιστοῦν* im Gegensatze gegen andere Sachen. Wie aber die vorhergehenden Ausdrücke nur Sachen, keine Personen, bezeichneten, so kann auch der letzte gleichfalls nur auf einen sachlichen Begriff gehen. Pollux versteht darunter alles das, was in Bezug auf Oertlichkeit die erste Rolle im Drama spielt; die erste Rolle spielt aber der Ort, wo die Handlung vor sich geht; er meint also den Hauptschauplatz des Dramas. Etwas Auffälliges finde ich bei dieser Deutung in dem Ausdrucke nicht, wie es Sommerbrodt findet, indem er (l. l. p. 20) sagt: *talis sermonis audacia nimium quantum abhorrere videtur ab eximia ejus (Pollucis) tenuitate atque jejunitate.* Denn da Pollux von dem bei der Mittelthür liegenden Hauptschauplatze der Handlung zu reden hat, so lag ihm wohl der vom Theater selbst hergenommene Ausdruck überaus nahe, und es bedurfte keiner Begeisterung, um auf ihn zu fallen. Andrerseits ist ein Beweis dafür, dass das Wort *πρωταγωνιστοῦν* die Bedeutung haben könne, welche Schneider und Hermann ihm zutheilen (Geppert ist es, der l. l. p. 124 einen derartigen Beweis verlangt), sicher nicht erforderlich. Denn die Bedeutung, die ihm beigelegt wird, beruht lediglich auf dem Unterschiede, der zwischen Nomen (*πρωταγωνιστής*) und Participium überhaupt besteht; es bedarf also keiner besonderen Nachweisung, dass das, was ganze Wortclassen von

einander scheidet, auch hier seine Anwendung findet. Der Beweis aber lässt sich hier um desto weniger fordern, weil das Verbum, um welches es sich hier handelt, wie die damit verwandten, nur ganz vereinzelt vorkommt. — In Bezug auf die zwei der Mittelthür zunächst liegenden Thüren hatte Vitruvius nur bemerkt, sie seien die *hospitalia*. Verstehen wir darunter überhaupt das, was dem Herrscherhause oder der Mittelskene zunächst liegen musste: so befindet sich Pollux mit ihm vollständig in Uebereinstimmung. Letzterer sagt von der rechten, sie sei *τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον*. Nach dem, was in Bezug auf den unmittelbar vorher gebrauchten Ausdruck *πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος* gesagt worden ist, lässt sich nicht zweifeln, dass *δευτεραγωνιστῶν* hier in derselben Beziehung von der Person im Drama zu verstehen ist, in der *τὸ πρωταγωνιστοῦν* auf eine Sache, auf die Oertlichkeit, bezogen worden war. Hiess letzteres: der dem Range nach erste Ort des Dramas, so ist *ὁ δευτεραγωνιστῶν* die dem Range nach zweite Person des Dramas, die durch diese Thür zu ihrer Wohnung, wie sie im Drama für sie erforderlich war, gelangte. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, dass Pollux hierbei nur an die Personen denkt, die der Handlung des Drama zufolge eine Wohnung und zwar eine vom Hauptheldeu des Stückes abgesonderte am Orte des Schauplatzes haben mussten. Denn dass in dem Palast des Herrschers auch dessen Familie wohnte, und dass dem Hauptheldeu des Stückes im Rang nahe stehende Personen erscheinen konnten, die gar keiner Wohnung am Orte der Handlung bedurften, und demnach auch nicht angewiesen erhielten, versteht sich von selbst. — Weiter sagt Pollux: *ἡ δὲ ἀριστερὰ, ἢ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον, ἢ ἱερὸν ἐξηρημωμένον ἢ ἄοικός ἐστιν*. In diesen Worten ist *ἢ* zwar nur Conjectur von Buttmann (bei Rode's Uebers. des Vitr. I. p. 277); aber die Aenderung aus *ἤ* ist schwerlich zu entbehren, weil *εὐτελέστατον πρόσωπον* keinen Gegensatz gegen die folgenden mit *ἤ* eingeführten Prädicate bildet. — Von der linken Thür sagt demnach Pollux im Allgemeinen, sie habe den niedrigsten Charakter oder Rang unter den am Orte der Handlung befindlichen Thüren; und wie er dies verstanden wissen will, wird aus dem Zusatze deutlich, sie bedeute ein verödetes, verfallenes Heiligthum (falls der Text nicht corrumpirt ist), oder deute auf eine Gegend, in der Gebäude ganz fehlen. Da im letzteren Falle an der Zahl der Thüren im festen Bühnengebäude nichts geändert werden konnte: so versteht es sich von selbst, dass alsdann keine Thür in der vor ihr befindlichen Decoration angedeutet wurde. Damit erledigen sich denn auch die Vorwürfe, die Geppert (l. l. p. 121) dem Pollux macht: „für die Thür zur Rechten giebt er keine nähere scenische Bezeichnung," und: „was dagegen der leere Tempel und die unbebaute Stelle zu besagen haben, das würde nur Pollux erklären können." Denn der erste beruht auf einer falschen Deutung der Worte des Pollux; den Ungrund des zweiten ersieht man aus der im Philoktetes und Prometheus nöthigen Scenerie. Eben so gut wie hier Gebäude ganz fehlen, konnte die Handlung in anderen Dramen es nöthig machen, dass an dem beregten Orte ein verlassener Tempel seine Stelle finde. — Nachdem Pollux im Allgemeinen den Rang und die Bedeutung der drei Mittelthüren angegeben hat, führt er, sicher nur beispielsweise, an, was diese Thüren auch ausserdem in einzelnen Dramen und Gattungen von Dramen bedeutet ha-

ben, indem er §. 125 sagt: *ἐν δὲ τραγῳδίᾳ ἡ μὲν δεξιὰ θύρα ξενών ἐστιν, εἰρκτὴ δὲ ἡ λαιά· τὸ δὲ κλίσιον ἐν κωμῳδίᾳ παράκειται παρὰ τὴν οἰκίαν παραπετάσματι δηλούμενον· καὶ ἔστι μὲν σταθμὸς ὑποζυγίων· καὶ αἱ θύραι αὐτοῦ μείζους δοκοῦσι, καλούμεναι κλισιάδες πρὸς τὸ καὶ τὰς ἁμάξας εἰσελαύνειν καὶ τὰ σκευοφόρα· ἐν δὲ Ἀντιφάνους Ἀκεστρίαις καὶ ἐργαστήριον γέγονε τὸ καλούμενον κλίσιον· ὃ πρότερόν ποτ' ἦν τοῖς ἐξ ἀγροῦ βουσὶ σταθμὸς καὶ τοῖς ὄνοις, πεποίηκεν ἐργαστήριον.* Ob Pollux die rechts liegende Thür der Skene eine Gastwohnung, die links liegende ein Gefängniss darum nennt, weil er dabei die Scenerie in den Bakchen des Euripides vor Augen hatte, weiss ich nicht. Aber selbst wenn eine derartige Vertheilung der Localitäten in den uns erhaltenen Dramen sich nicht mehr nachweisen liesse, so muss ich doch Geppert (l. l. p. 122) die Berechtigung absprechen, die Richtigkeit dieser Behauptung darum in Zweifel zu stellen. Es lag dem Pollux ein weit reicherer Stoff vor als uns, aus dem er sich über das, was die Thüren in den verschiedenen Stücken bedeuteten, unterrichten konnte; die fragliche Bestimmung aber enthält nichts, was gegen das verstösst, was er vorher über die Rangordnung der Thüren gesagt hatte; es ist also kein Grund da, seine Angabe zu verdächtigen. — In Beziehung auf eine Komödie (sicher nur beispielsweise, wie das Voraufgehende,) erwähnt Pollux, dass das Wirthschaftshaus oder die Stallung für das Vieh (*κλίσιον*) neben der eigentlichen Wohnung gestanden habe, und die zur Stallung führenden Thüren seien sehr gross, förmliche Thore gewesen, wie sie für Räume erforderlich wären, die zum Unterbringen von Wagen und anderen Geräthschaften nöthig waren. Antiphanes sei daher im Stande gewesen, in ein derartiges *κλίσιον* eine Werkstatt zu verlegen. Hält man hierbei fest, dass Pollux nicht angeben will, was die Thüren in allen Komödien andeuten, sondern dass er hier nur ein Beispiel, und zwar ein, wie es scheint, ihm selbst auffallendes Beispiel von der Benutzung des Raumes in der Komödie mittheilen will: so sehe ich nicht, was in seinen Worten zu Bedenken Veranlassung geben könnte. Bedenken erregt dagegen der Ausdruck, dessen sich Geppert l. l. p. 122 in Bezug auf die angeführten Worte bedient, nämlich dass man in der Komödie eine besondere Decoration, einen Vorhang, gehabt habe, auf dem die Thüren eines Stalles abgebildet gewesen seien. Eine besondere Decoration war es freilich, aber nicht mehr und nicht minder als alle anderen, durch welche die Skene verdeckt wurde. Pollux kann nicht andeuten wollen, dass hier allein eine Decoration nöthig gewesen sei; denn Alles, was diesen Worten vorhergeht, hat nur Sinn und wird nur verständlich, wenn man an die jedesmal vor der Skenenwand befindliche Decoration denkt. Dass er hier einmal der Decoration ausdrücklich gedenkt, ist also in keiner Weise zu urgiren.

In Beziehung auf die Eckthüren sagt Pollux §. 126: *ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἀριστερὰ τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος· καὶ θεούς τε θαλασσίους ἐπάγει, καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ.* Die rechte Eckthür deutet also eine ausserhalb der Stadt, eine dem Hauptschauplatze der Handlung ferner liegende Oertlichkeit an, die linke die zur Stadt, zur Heimath führende Gegend, und besonders den Hafen, der somit als ferner gedacht wird, als die Gegend, welche durch die der Mittelthür zunächst liegenden Thüren angezeigt wird.

Wenn die linke Seitenthür aber speciell oft den Weg zum Hafen andeutet, so ist dies bei dem Küsten- und Insel-reichen Hellas nicht zu verwundern. Keine der gepriesenen Oertlichkeiten aus den Heroenzeiten liegt dem Meer sehr fern; und jede Stadt, welche nicht am Meer selbst lag, stand wenigstens mit einem Hafen in naher Verbindung. Der Hafen gehörte daher mit zum Stadtgebiete; und war ein Hafen auf der Skene als nahe liegend anzudeuten, so musste es natürlich an der Seite geschehen, an welcher auch der zur Stadt führende Weg angedeutet war. Dadurch ist aber auch zugleich das Erscheinen der Meergötter an dieser Seite der Skene motivirt. Dass Pollux demnach auch in Bezug auf die Eckthüren ganz mit Vitruvius übereinstimmt, bedarf kaum noch der Erinnerung.

19) Ueber die Anlage der Parodoi.

Für die Anlage der Parodoi im Römischen Theater giebt Vitruvius folgende Anweisung (5, 7): *orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit, ejus sexta pars sumatur, et in cornibus utrinque aditus ad ejus mensurae perpendiculum inferiores sedes praecidantur, et qua praecisio fuerit, ibi constituantur itinerum supercilia; ita enim satis altitudinem habebunt eorum confornicationes.* Die Uebersetzung und Erklärung dieser Worte von Rode (cf. Uebers. des Vitr. I. p. 241) scheinen mir gänzlich misslungen zu sein; dagegen übersetzt sie Tölken (über die Antigone des Sophokles. 3 Abhandlungen. p. 63) eben so klar als richtig folgendermaassen: „welchen Durchmesser die Orchestra zwischen den untersten Sitzstufen haben mag: so nehme man davon den sechsten Theil, und auf beiden vortretenden Enden *(in cornibus)* werden nach einem Perpendikel dieses Maasses für die Zugänge die untersten Sitzstufen weggeschnitten, und wo dieser Ausschnitt fällt, dahin lege man die Ueberschwellen *(supercilia)* der Eingänge: auf solche Art wird ihre Gestaltung die angemessene Höhe haben." Demnach soll man an den Enden der Zuschauersitze, und zwar da, wo sie an die Seitenflügel der Skene anstossen, einen überdeckten Gang unter den Zuschauersitzen hin von aussen in die Orchestra führen. So weit die Sitzreihen an jenen Orten höher als ein Sechstheil des Diameters der Orchestra über dem Boden sich befinden, sollen sie unversehrt bleiben, und bis an die Seitenflügel der Skene ohne Unterbrechung fortgehen; in so weit sie aber niedriger als ein Sechstheil des genannten Diameters liegen, sollen sie cassirt werden, und man tritt da alsbald aus dem bedeckten Gange der Parodoi in einen nicht überdeckten Raum, der zur Orchestra gehört. Die Höhe der überdeckten Parodoi beträgt demnach ein Sechstheil des genannten Diameters. Da aber der bedeckte Raum der Parodos wegen der Last, die sich darüber befindet, nothwendig gewölbt sein muss: so glaube ich, dass im Texte nicht *conformationes*, sondern *confornicationes* zu lesen ist. Ueberdies ist es das seltenere Wort, das aus *conformationes* nicht würde entstanden sein; auch steht *confornicare* bei Vitr. 5, 5.

20) Ueber die Bestimmung der Parodoi.

Pollux 4, 126: *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει·* (127) *οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν· εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν κ. τ. λ.* Diese Worte

scheinen mir eine eingehendere Erklärung zu bedürfen, als sie bis jetzt erfahren haben. Berücksichtigt man die Worte ἀγρόθεν und πεζοί nicht, so ist die Bestimmung beider Zugänge einfach und verständlich: die rechte Parodos führt die aus dem Hafen oder aus der Stadt herkommenden Personen, die linke solche, die von anderwärts her kommen, in die Orchestra ein. Auffällig hierbei ist nur dies, dass die linke Parodos in ihrer Bedeutung nicht mit dem an der linken Periakte, sondern mit dem an der rechten Periakte befindlichen Zugange übereinstimmt, und eben so die rechte Parodos dieselbe Bestimmung hat, welche der linken Periakte und dem dabei befindlichen Zugange gegeben ist; während man erwarten sollte, dass die Seite der Stadt nur an einer Seite des Theaters, die Seite der Fremde ebenso für die Bühne wie für die Orchestra an der anderen Seite des Theaters angesetzt worden wäre. So ist es aber auch sicher gewesen; „man muss (sagt Buttmann in Rode's Uebers. des Vitr. I. p. 280 Note r sehr richtig) annehmen, dass die Drehmaschinen rechts und links heissen in Beziehung auf die rechte und linke Hand derer, die durch die Thüren in die Scene . . . . eintreten. Die Seiteneingänge (d. h. die Parodoi) hingegen müssen vom Theater (d. h. vom Zuschauerraum) aus beurtheilt werden. Also fällt der rechte Eingang und die linke Periaktos auf eine Seite." Der Grund, warum die Hellenen diese Bezeichnungsweise einführten, ist ohne Zweifel darin zu suchen, dass bei ihnen Skene und Theatron zwei ganz von einander getrennte Gebäude waren, und wie das Hervortreten aus der Skene auf das Proskenion entscheidend wurde für die Benennungen, welche die Thüren der Skene betrafen: so wurde die Richtung, in der die Zuschauer rings um die Orchestra, das Gesicht der Skene zugekehrt, sassen, entscheidend für die Benennungen, die man den Parodoi je nach ihrer Lage gab. Dass übrigens ein so verschiedener Standpunkt für die Benennung der Parodoi und der an den Periakten befindlichen Zugänge von den Hellenen angewendet worden ist, das müssen wir für ein grosses Glück erachten. Denn nur dadurch werden wir in den Stand gesetzt, mit Sicherheit zu bestimmen, was die Alten unter der rechten und linken Periakte oder Nebenthür, unter der rechten und linken Parodos verstanden haben, und anzugeben, nach welcher Seite von der Mittelthür der Skene aus jede einzelne Decoration sich befunden hat. — Wenn dagegen Sommerbrodt (l. l. p. 21) sagt: *dextra . . . et sinistra in re scenica ea dicuntur, quae spectatoribus ad dextram sunt et ad sinistram:* so stützt er sich dabei freilich auf das von G. Hermann *(de re scenica in Aesch. Or.* p. 5) beigebrachte Zeugniss, welches einer *vita Aristophanis* (in der Didotschen Ausg. der Aristophanischen Scholien p. XXVIII. a in Note 87 abgedruckt) entnommen ist; denn da heisst es allerdings vom Chore: καὶ εἰ μὲν ἀπὸ τῆς πόλεως ἤρχοντο ἐπὶ τὸ θέατρον, διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀψῖδος εἰσῄει, εἰ δὲ ὡς ἀπὸ ἀγροῦ, διὰ τῆς δεξιᾶς. Aber es bleibt, wenn man dies Zeugniss gelten lässt, nur die Alternative, entweder anzunehmen, dass die Hellenen Fremde und Heimath zugleich an der einen und zugleich theilweise an der anderen Seite der Bühne angezeigt d. h. muthwillig die Zuschauer um jede Illusion gebracht haben, oder anzunehmen, dass Pollux sich geirrt hat. Da ich mich weder zu dem Einen noch zu dem Anderen verstehen kann, so muss ich glauben, dass der späte Grammatiker unkundig des Principes, welches man bei Bestimmung von rechts und links im Theater anwendete, sich geirrt habe.

Die in Pollux' Worten bisher übergangenen Ausdrücke ἀγρόθεν und πεζοί zu erklären, wird dadurch schwierig, dass keiner weder zu dem Gliede, in dem er steht, zu passen, noch in dem entgegengesetzten Gliede einen Gegensatz zu haben scheint. Denn die πεζοί sind, wenn sie den ἱππεῖς entgegengesetzt sind, Fussgänger; wenn das Wasser und die Seefahrt ihnen gegenübersteht, Landreisende. Der erste Gegensatz ist im vorliegenden Falle in keiner Weise anwendbar; aber auch der letztere lässt sich nicht brauchen, obwohl Buttmann (in Rode's Uebers. des Vitr. I. p. 280 Note r), Hermann (*de re scen. in Aesch. Or.* p. 5) und Geppert (altgriech. Bühne p. 127 Note 3) dies versucht und eine Andeutung desselben in ἐκ λιμένος haben finden wollen. Denn nur nebenbei wird des Wassers in ἐκ λιμένος gedacht; dem ἀλλαχόθεν des zweiten Gliedes steht ἀγρόθεν im ersten gegenüber, und dieses ἀγρόθεν weist mit Nachdruck gerade auf's Land hin. Nun passt aber ἀγρόθεν auch nicht in das Glied hinein, in dem es steht. Das Land wird für gewöhnlich der Stadt entgegengesetzt; hier steht es der Stadt, gleich als wäre es ein nah verwandter Begriff von Stadt, zur Seite. — Was nun zuerst die ἀγρόθεν betreffende Schwierigkeit betrifft, so rührt sie, wie ich meine, aus Corruption des Textes her, und es muss ἀγρόθεν in ἀγορᾶθεν umgeändert werden. Alsdann kommt der durch die rechte Parodos eintretende Chor von der ἀγορά her, sei es dass sie einem Hafen, oder sei es dass sie einer Stadt zugehört. Nicht nur erhält so das eine Glied des Gegensatzes eine wahre Einheit in dem Begriffe der Heimath; die Bedeutung der Parodos tritt dadurch auch in volle Uebereinstimmung mit der an der gleichen Seite befindlichen Periakte, und der von Pollux angegebene Gegensatz ist ganz derselbe, den Vitruvius bei der Erklärung der Periakten mit *a foro* und *a peregre* bezeichnet. — Die Schwierigkeit, welche in πεζοί liegt, wird inzwischen selbst durch die Aenderung des Textes nicht gehoben; denn ein Gegensatz für πεζοί hat sich dadurch nicht ergeben. Wie unnatürlich und gezwungen es ist, aus ἐκ λιμένος den des Wassers zu nehmen, ist bereits bemerkt worden. Aber wäre dies wirklich die Ansicht des Pollux, so begreift man ausserdem nicht, durch welche Parodos die eintreten sollen, die von der Stadt her zu Lande, oder die von anderwärts her zur See ankommen sollen. Musste dergleichen aus der Oeconomie des Drama verbannt werden, weil die Parodoi nicht darauf eingerichtet waren? Einen solchen Charakter der Armseligkeit trägt das antike Theater nicht zur Schau, und der Gegensatz zu πεζοί, zu Fuss kommend, ist ein anderer; es sind die nicht auf den Pfaden der Menschen erscheinenden, nicht zu Fuss, sondern durch die Lüfte von oben her erscheinenden Götter, die die linke Parodos nicht berühren, obgleich sie nach Pollux §. 128 an der linken Parodos herabschweben, wie z. B. der Chor der Okeaniden in des Aischylos Prometheus thut. Da dergleichen Gottheiten in der alten Tragödie nicht selten erscheinen, da Pollux kurz vor den fraglichen Worten von dem Erscheinen der Meergötter gesprochen hat, da er, im Begriffe zu den Theatermaschinen überzugehen, die es vorzugsweise mit den Göttern zu thun haben, schon deren exceptionelle Erscheinung in Gedanken haben mochte: so begrenzt er durch πεζοί seine Bestimmung für den Eintritt durch die linke Parodos auf die Menschen. — Die alsbald bei Pollux folgenden Worte: εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι werden von G. Hermann (*de*

re scen. p. 7) und von Sommerbrodt (l. l. I. p. 10 Note 3) in Bezug auf ihre Stellung beanstandet, weil der aus der Fremde her in die Orchestra eintretende Chor nicht auf die Bühne gestiegen, sondern in der Orchestra geblieben sei. Nur einzelne Choreuten seien zuweilen, wenn sie in die Handlung hätten eingreifen müssen, zum Logeion hinaufgestiegen. Auch ich halte im Ganzen für wahr, was Hermann in Bezug auf den Chor behauptet, aber ich kann daraus keinen Grund entnehmen, um die Stellung der Worte im Texte des Pollux zu verdächtigen. Denn da Pollux bei den Parodoi das Auftreten des Chores erwähnt, so scheint es ganz angemessen, dass er hier auch dessen gedenkt, dass der Chor von der Orchestra aus auch auf die Bühne steige. Ueberdies ist die Stelle, an welcher Hermann die fraglichen Worte einschieben will, nämlich nach §. 109, dazu gar nicht geeignet. Es ist da von der Wirksamkeit, von dem Auftreten, den Bewegungen und Stellungen des Chors in der Orchestra die Rede; von der Bühne spricht Pollux dagegen erst später. Werden die Worte also an jener Stelle eingeschoben, so wird damit offenbar in der Darstellung vorgegriffen. — Was aber endlich den Sinn der Worte anlangt, so hat denselben schon G. Hermann (*de re scen. in Aesch. Orest.* p. 7) richtig erfasst, indem er das Heraufsteigen des Chors zur Bühne nicht als etwas regelmässig stattfindendes ansieht, sondern nur für ein eventuell eintretendes erklärt. Wenn man so bei diesen Worten das ergänzt, was man ohnehin bei fast allen Bestimmungen des Pollux von §. 124 an ergänzen muss: „wenn die Handlung des Drama es erfordert," und zugleich als Subject nicht das voraufgehende *οἱ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι*, sondern nur *οἱ ἀφικνούμενοι* festhält: so sagen die Worte nichts aus als: „der Chor oder die Choreuten steigen von der Orchestra aus auf Treppen zur Skene hinauf, natürlich nur dann, wenn es nöthig ist," und an dieser Bestimmung wird Niemand Anstoss nehmen können. Ob alle Choreuten oder nur einzelne hinansteigen, ob für gewöhnlich oder nur selten und ausnahmsweise, darauf lässt sich Pollux nicht ein. Für ihn ist nicht die Handlung des Hinaufsteigens die Hauptsache, sondern die Treppen, da er es gerade mit den *μέρη τοῦ θεάτρου* zu thun hat; und darum vergisst er nicht, alsbald das solenne Wort für die Treppenstufen beizufügen, eilt aber darauf zu anderen Theilen des Theaters fort. Da Pollux Treppen in der Mehrzahl nennt, so weiss ich mir nicht zu erklären, warum einzelne Gelehrte, z. B. Geppert l. l. p. 99, nur eine annehmen wollen. Die Spuren von zweien, die etwas nach den Enden des Logeion hin liegen, sind noch in mehreren alten Theatern sichtbar, und diese Lage der Treppen scheint für die von links oder rechts her durch die Parodoi in die Orchestra eintretenden Choreuten ganz angemessen zu sein.

21) Dennoch sagt Geppert (über die Eingänge p. 7): „ein Volk, das seine Helden so abbilden konnte, dass sie einen Theil ihrer Waffen ohne die dazu gehörige Kleidung trugen, das, wie man behauptet hat, einen Wagen mit Pferden im vollen Lauf zeichnen konnte, ohne die Zügel anzudeuten, das mit einem Wort in der Kunst überall nur auf das eigentlich Bedeutende und Charakteristische ausging und alle jene Anforderungen an das, was wir Illusion im niederen Sinne des Wortes zu nennen pflegen, durchaus unberücksichtigt liess, ein solches Volk sah wahrschein-

lich (NB.) seine Schauspieler ohne irgend eine Bedenklichkeit einen Umweg auf die Bühne nehmen" u. s. w. Es hätte es ruhig angesehen, wenn ihm nicht abzuhelfen gewesen wäre. Aber ein Volk, welches eine besondere Skene für die Handlung schuf, die Skene mit Decorationen ausschmückte, um den Ort der Handlung den Zuschauern sinnlich vor Augen zu stellen, die Helden und alle bei der Handlung Betheiligte so verkleidete und ausstaffirte, dass man sieht, es wollte die Illusion, so viel es irgend vermochte, hervorrufen, weil diese allerdings den Eindruck der Handlung verstärken muss, ein solches Volk kann nimmermehr an einer Stelle die Decoration als Zeichen einer gewissen Oertlichkeit aufgestellt, und ohne genügenden Anlass die mit dem Orte in Verbindung stehenden Personen von einem anderen Orte her haben auftreten lassen.

22) Auf die Worte des Vitruvius 5, 8 *apud eos (Graecos) tragici et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. Itaque ex eo scenici et thymelici graece separatim nominantur*, und die des Pollux §. 123 σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ wage ich keinen Beweis zu gründen. Denn so gut als der Chor zeitweilig die Skene besteigen konnte, ohne darum seinen Charakter und Namen als Thymeliker zu verlieren, eben so wohl ist es denkbar, dass Schauspieler ausnahmsweise in die Orchestra sich begaben oder durch dieselbe nur hindurchschritten, ohne dass sie darum aufhörten, die der Skene zugehörigen Künstler zu sein.

23) Durch welche Thüren gelangten die Schauspieler auf die Bühne?

Die entgegengesetzte Ansicht ist durch Geppert theils in seiner Schrift: über die Eingänge zu dem Proskenium und der Orchestra, Berlin 1842, theils in dem später erschienenen Werke: die altgriechische Bühne Lpz. 1843 p. 128 ff. festgehalten worden. Er macht in dem zuerst genannten Werke p. 9 darauf aufmerksam, dass die Schauspieler öfters bei ihrer Ankunft den Chor anreden, während sich doch auf der Skene Personen befinden, die, wenn sie selbst auf der Bühne gewesen wären, ihnen weit näher gestanden haben, und von ihnen zuerst müssten angeredet worden sein. Ich glaube aber, dass, wo dies geschieht, es immer seinen speciellen Grund hat, so dass man durchaus nicht befugt ist, daraus einen Schluss auf den Standort, den der Schauspieler einnimmt, zu machen. Ich will zu dem Zwecke alle von Geppert angeführten Beispiele durchgehen. In der Elektra des Sophokles wendet sich der Paidagogos, der, wie ich meine, von der Seitenthür der Skene her erscheint, darum an den Chor, weil Klytaimnestra zum Opfer an den Altar Apollons, der in der Nähe der Decoration sich befunden hat, zurückgetreten ist. Derselbe Fall kehrt in der p. 11 aus dem König Oidipus entnommenen Scene wieder. Ganz ähnlich verhält es sich, wenn in dem p. 10 angeführten Falle Orestes nicht die Elektra, welche sich auf der Skene befindet, sondern den Chor anredet. Elektra ist sinnend und überlegend nach einer Seite der Bühne hin zurückgetreten; denn während des Chorgesangs, der dem Erscheinen des Orestes unmittelbar vorhergeht, kann sie unmöglich an der vorderen Seite des Pro-

skenion sich befunden haben. In der p. 11 der Andromache entnommenen Scene kehrt Hermione, die sich in den Palast zurückbegeben will, dem eben erscheinenden Orestes den Rücken zu; natürlich redet letzterer nicht sie, sondern den Chor an. In der Hekabe (p. 13) ist es nicht wunderbar, dass Talthybios die vor Erschöpfung zusammengesunkene Hekabe nicht sieht, sondern sich an den Chor wendet. Ganz ähnlich verhält sich die Sache im Orestes des Euripides (p. 14); denn auch Orestes liegt krank da und wird von dem auftretenden Menelaos nicht alsbald bemerkt. Wenn in der p. 15 aus dem Aias beigebrachten Scene Odysseus den Chor fragt, was es gebe: so ist auch dies natürlich, da der Chor es ist, der ihn bei seinem Erscheinen zuerst anredet. Der Chor aber kommt mit seiner Ansprache darum den Anderen zuvor, weil er wünscht, den obwaltenden Streit bald beigelegt zu sehen, und eine Hülfe dazu im Odysseus erblickt. Noch weniger kann es auffallen, wenn Odysseus fragt, was es hier gebe. Denn wenn er auch den Gegenstand des Streites kennt, so kann er doch nicht wissen, bis zu welchem Punkte der Streit gediehen ist. Wenn (p. 16) der Bote, welcher der Elektra den Mord des Aigisthos melden soll, den Chor, nicht die auf der Bühne befindliche Elektra anredet: so ist nicht zu übersehen, wie zaghaft und wenig hoffend Elektra eben aus dem Hause getreten ist; sie ist also wohl noch in dessen Nähe, während der Bote bei seinem Erscheinen der Orchestra halb zugewendet, zuerst mit seinem Blicke den zahlreichen Chor trifft, und demgemäss ihm, nicht der Elektra sich zukehrt. Der Bote kommt überdies in grosser Eile an, und darf demnach nicht lange überlegen, an wen er sich zuerst wenden soll. Im Orestes des Euripides (p. 17) wird das Erscheinen des Tyndareos freilich vom Chor zuerst bemerkt; aber darum braucht er dem Chore nicht näher zu sein als den Schauspielern auf der Skene. Der Chor hat mehr Musse um sich zu blicken als die in die Handlung verflochtenen Schauspieler. Dass aber Tyndareos den Chor auffordert, ihn zu Menelaos, den er lange nicht gesehen hat, zu führen, sehe ich nicht für erwiesen an. Er wendet sich mit dieser Aufforderung wohl an die auf der Skene befindlichen Personen, und alsbald giebt sich Menelaos zu erkennen. In der Taurischen Iphigeneia (p. 18) muss sich Thoas an den Chor wenden, weil Iphigeneia nicht auf der Bühne anwesend ist. Ja auch dem aus den Hiketiden des Euripides (p. 19) beigebrachten Beispiele muss ich jede Beweiskraft absprechen; denn die Skene ist beim Erscheinen des Iphis nicht mit Menschen angefüllt, wie Geppert voraussetzt, sondern vielmehr leer. Euadne, die eben einen Felsen, vielleicht zum Theil hinter der Decoration, ersteigt, kann dem Vater nicht alsbald sichtbar werden, und soll es nicht; mithin bleibt Niemand übrig, an den sich Iphis wenden kann, als der Chor. Den Boten, der in den Persern des Aischylos das Unglück des Xerxes meldet, ist Geppert (p. 20) geneigt während des Berichtes in der Orchestra stehend darzustellen. Aber das Schweigen der Atossa während der langen Weherufe, die er vernehmen lässt, und das Anreden des aus Persern bestehenden Chores, nicht der Königin, lässt sich, wie mich dünkt, auch ohne diese Voraussetzung begründen. Der Chor kündigt die Ankunft des Boten an, und da er alsbald in die Klagen desselben einstimmt, so ist es natürlich, dass der Bote sich ihm zukehrt. Warum die Königin schweigt, erklärt sie selbst; sie ist durch der Leiden Last betäubt; mithin nöthigt

nichts, den Boten durch die Orchestra her auftreten, nichts, ihn dort verweilen zu lassen. Als noch evidenter führt Geppert p. 23 eine Scene aus dem Agamemnon an, wo Klytaimnestra die nahe Ankunft eines Boten ankündigt, dieser aber, vom Chor oder dem Chorführer bewillkommnet, mit dem Chore sich in ein Zwiegespräch einlässt, bei welchem Klytaimnestra stumme Zeugin ist. „Da nun der (Bote), sagt Geppert, während seinem ganzen Erscheinen vor dem Publikum nicht einmal seine Herrin anredet, sondern nur zum Chorführer spricht, und von jener bloss deshalb angeredet wird, um ihren Willen zu vernehmen, so ist in der That kein Grund vorhanden, anzunehmen, er habe jemals in dieser Scene das Logeion betreten." Es fragt sich aber keineswegs, ob Grund vorhanden ist, dass er auf der Skene sei, sondern ob etwas bestimmt darauf hinweist, dass er durch die Orchestra gekommen sei; und darauf kann nur mit Nein geantwortet werden. Klytaimnestra will, wie sie selbst erklärt, den Boten nicht ausfragen, der Chor dagegen redet den Boten an. Es kann also nicht auffallen, wenn der Bote seine Botschaft dem dafür sich interessirenden Chore mittheilt. Da aber Klytaimnestra erklärt, von dem Boten nichts wissen zu wollen: so ist ihm die Möglichkeit mit ihr zu reden benommen. Etwas Weiteres hingegen in Beziehung auf die Stellung, die er während des Gespräches gegen die anderen Personen einnimmt, in Beziehung auf den Weg, den er eingeschlagen hat, um in die Nähe des Chors vor dem königlichen Palaste zu gelangen, vermag ich der Scene nicht zu entnehmen. — Dies sind sämmtliche von Geppert für seine Thesis beigebrachten Beispiele; ich kann in keinem derselben eine bestimmte und sichere Andeutung dafür, dass Schauspieler durch die Orchestra kommen und von da zum Logeion hinansteigen, finden. — Noch geringere Beweiskraft schreibe ich der Bemerkung p. 25 zu, dass der Chor die Auftretenden in der Regel früher gewahr werde als die auf der Bühne befindlichen Personen. Denn da letztere durch die Handlung, in die sie verflochten sind, in Anspruch genommen werden: so kann es nicht fehlen, dass ihnen das Eintreten irgend einer Person entgeht, während der mehr beobachtende Chor, der überdies der Bühne zugekehrt ist und diese nach allen Seiten hin leicht übersehen kann, das Herannahen von Personen leicht und bald bemerken kann und muss. Weiter p. 27 macht Geppert darauf aufmerksam, dass die in der Orchestra auftretenden Personen von denen, die nachher die Skene vom Hintergrunde aus betreten, nicht so bald gesehen werden, wie man es bei der verhältnissmässig geringen Tiefe der Hellenischen Bühne erwarten sollte. Aber die zwei dafür angeführten Stellen beweisen keineswegs, was Geppert daraus folgern möchte. In der aus den Phoinikerinnen beigebrachten Scene wendet sich Jokaste bei ihrem Erscheinen nicht an Polyneikes darum, weil dieser fern von ihr, etwa in der Orchestra ist, sondern weil dieser sie nicht gerufen hat. Gerufen ist sie vom Chore worden; es ist also auch natürlich, dass sie diesen bei ihrem Hervortreten anredet. In dem zweiten der Antigone entnommenen Beispiele wendet sich dagegen Eurydike nicht an den Boten, sondern an den Chor, weil sie von des ersteren Anwesenheit nichts weiss. — Wenn ferner die Auftretenden (p. 28) äussern, dass sie steile Zugänge zur Scene zu ersteigen haben: so ist hier vorweg genommen, was vor Allem zu beweisen war, dass das Proskenion die Anhöhe darstellt, und man zu dieser auf Treppen

hinaufstieg. Die Anhöhen sind aber nicht da zu suchen, sie befinden sich auf dem Proskenion, und zwar höhere und grössere, als die aus dem Ion, der Elektra und den Bakchen des Euripides bemerklich gemachten. Wer gedenkt hierbei nicht der Felshöhen, welche die Scenerie im Prometheus, der buschigen Berggehänge, welche die Scenerie in den Vögeln des Aristophanes zeigen musste? und doch ist hier an ein Aufsteigen aus der Orchestra nicht zu denken. — Weiter macht Geppert (Eing. p. 30 und altgriech. Bühne p. 132) darauf aufmerksam, dass die Todtenopfer in der Orchestra von den Schauspielern vorgenommen, von dem dort befindlichen Altare Verfolgte durch ihre Verfolger, durch Schauspieler, fortgerissen werden. Diese Schlussfolge ruht auf der Voraussetzung, dass der Altar, an dem dies geschehen, in der Orchestra sich befunden habe. Ich muss dies leider bestimmt in Abrede stellen; denn es fehlt an jeder sicheren Anzeige, dass irgend ein Theil der Decoration, also auch der Altar, sich irgend wo anders als auf der Bühne befunden hat. Das Beispiel, welches Geppert aus des Aischylos Hiketiden beibringt, und welches keineswegs so vereinzelt da steht, wie seine Worte muthmassen lassen, beweist also nichts. Die Gewaltthat, von der dort die Rede ist, geht auf der Skene vor sich. — Demnächst weist Geppert (Eing. p. 31) darauf hin, dass im Orestes des Euripides die Zugänge durch die Orchestra, also die Parodoi, als die einzigen zum Orte der Handlung führenden Wege angesehen werden, und dass demnach die später auf einem dieser Wege Eintretenden offenbar durch die Orchestra kommen müssen. Da aber, wie bei der Bedeutung der Thüren erwähnt und festgestellt worden ist, die neben den Periakten auf der Skene und in der Orchestra vorbeiführenden Wege nur eine und dieselbe Strasse, die zwei an der rechten Seite des Theaters befindlichen die nach der Stadt hin führende, die an der entgegengesetzten Seite des Theaters befindlichen die nach der Fremde hin führende Strasse bezeichnen, und der Chor, wenn er, in zwei Hälften getheilt, an den beiden aus der Orchestra zur Bühne führenden Treppen Wache hält, eben so gut die auf der Bühne wie die in der Orchestra befindlichen Wege im Auge behält: so ist nicht einzusehen, warum die zum Orte der Handlung kommenden Schauspieler gerade nur von der Orchestra her sich sollen nähern dürfen; sie benutzen, wie sie sonst immer thun, die auf der Skene neben den Periakten befindlichen Zugänge. Wenn aber Geppert auf Grund dieses einen Beispiels (p. 35) geneigt ist, sogar „auch in allen andern Dramen, wo die Bühne etwas Aehnliches (NB.) darstellte, dieselbe Anordnung hinsichts der Zugänge zum Proscenium“ anzunehmen, und dies namentlich auf alle die Stücke ausgedehnt wissen will, wo (und dies ist sehr häufig der Fall) die Handlung vor einem Königspalaste vor sich geht, indem hier und in einer Reihe anderer Stücke, die er auf derselben Seite bemerklich macht, die Scene eine geschlossene gewesen sei: so lässt er sich hier von seiner vorgefassten Meinung blind fortreissen. Eine geschlossene Scenerie in dem Sinne, dass sie in sich zu einem Ganzen sich abschliesst, wird zwar allen diesen Stücken nicht gefehlt haben; aber einen Beweis dafür, dass die in den angegebenen Stücken befindliche Scenerie keine anderen Zugänge gestattete oder erforderte, als die vermittelst der Parodoi durch die Orchestra, zu geben, möchte wohl sehr schwer halten. Was aber namentlich die Antigone des Sophokles anlangt, in wel-

chem Stücke Geppert ganz besonders geneigt ist eine geschlossene Scene anzunehmen: so ist dergleichen unzulässig. Die Seite zur Linken des königlichen Palastes muss eine von Gebäuden freie Gegend darstellen, und in einer solchen kann es nicht an Wegen und Stegen, um zum Palaste zu gelangen, fehlen. Hier findet also eine geschlossene Scene nicht statt. — Weiterhin auf p. 36 weist Geppert den feierlichen Aufzügen ihren Weg durch die Orchestra an, und zwar aus dem Grunde, weil das tragische Pathos auf diesem Wege den Zuschauern weit mehr vor Augen trete, als wenn der Zug unmittelbar aus den Coulissen auf die Bühne komme. Zu diesen Aufzügen rechnet er den des Xerxes in den Persern, den Agamemnons in dem gleichnamigen Stücke und vor allem den der Klytaimnestra in der Iphigeneia in Aulis nebst dem des Theseus in den Hiketiden des Euripides. Es wird später nöthig sein, auf diese Beispiele noch im Einzelnen zurückzukommen. Für jetzt sei im Allgemeinen nur so viel bemerkt, dass ich in der Sache mit Geppert vollständig übereinstimme; den von ihm vorgebrachten Grund kann ich aber nicht gelten lassen. Durch die Orchestra kommen derartige Aufzüge nur darum, weil Wagen und Rosse auf der antiken Bühne nicht erscheinen konnten. Der Weg von der Seitencoulisse hingegen bis zur Mitte des Logeion, wo die Handlung sich entwickelt, ist fast eben so lang, wie der Weg von der Parodos bis eben dahin. In wie fern soll es nun einen stärkeren und grossartigeren Eindruck machen, wenn der Zug in der Orchestra, nicht auf der Bühne erscheint? Bestimmte allein der Grad des Imponirens den Weg, so müsste jedenfalls der auf dem erhöhten Logeion, wo die Gegenstände von unten bis oben den Zuschauern vor Augen traten, wie (Eing. p. 6) „der schicksalschwere Schritt eines Sehers, wie Tiresias, das sorgenvolle Zögern des Hämon, der unheilverkündende Gang eines Boten und alle jene verschiedenen Nüancirungen, die der Charakter der auftretenden Person mit sich brachte," dem durch die Orchestra vorgezogen werden. Der Grund mithin, den Geppert für seine Ansicht vorbringt, ist nicht haltbar; in der Sache, so weit Rosse und Wagen den Aufzug begleiten, hat er Recht. Aber es ist zugleich ersichtlich, dass von dem Auftreten der Prachtzüge kein Schluss auf das sonstige Auftreten der Schauspieler zu machen ist. — Am Schlusse seiner Abhandlung: über die Eingänge, wie auch p. 128 der Schrift: altgriech. Bühne ist Geppert ferner geneigt, aus den Worten des Pollux §. 126 *εἰσελθόντες εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι* auch einen Beweis für das Auftreten der Schauspieler von der Orchestra her zu finden. Da aber Pollux das, was er über die Skene sagen wollte, in §. 126 beendet hat, und mit *τῶν μέντοι παρόδων* zum zweiten Haupttheile des Theaters, zur Orchestra, fortgeht: so kann in den angeführten Worten nicht von den Schauspielern, sondern nur vom Chore die Rede sein, und hierauf bezieht sie auch G. Hermann. — Eine Schlussfolgerung hinsichtlich des Auftretens der Schauspieler lässt sich aber vollends nicht aus dem machen, was bei den Vorgängern des Thespis Sitte gewesen ist. Dennoch versucht es Geppert (Eingänge p. 6) auch damit, indem er voraussetzt, es sei der einzelne Schauspieler anfangs so auf den als Skene dienenden Tisch, wie die Schauspieler später durch die Orchestra zum Logeion hinangestiegen; und diese Weise des Auftretens sei demnach ein Ueberrest der alten Sitte. Aber woher weiss denn Geppert, dass

der Schauspieler gerade von der Seite der Zuschauer her auf den Tisch gestiegen ist? Es ist dies eine durch nichts zu begründende Voraussetzung; ja es scheint mir natürlicher anzunehmen, dass der Schauspieler hinter dem Tische erschienen, und von da den Zuschauern zugewendet auf den Tisch getreten ist. Jedenfalls leuchtet ein, dass ein Beweis hieraus nicht geführt werden kann. — Weiter beruft sich Geppert (altgriech. Bühne p. 129) auf die Worte (149) *ἀνάβαινε σωτὴρ τῇ πόλει καὶ νῷν φανείς* in den Rittern des Aristophanes. Schon zwei Scholiasten hätten gesehen, dass der Wursthändler hier aufgefordert werde, aus der Orchestra zum Logeion heraufzusteigen, und einer derselben habe diese Art des Hinzugehens zur Bühne überdies als eine antiquirte bezeichnet. Hier ist zuvörderst nicht zu übersehen, dass nicht der alte Scholiast des Cod. Rav. es ist, der die angeführte Erklärung abgiebt, sondern jüngere, und es ist mithin fraglich, wie viel sie noch von der Beschaffenheit der althellenischen Bühne gewusst haben. Sodann aber kann ich auch nicht zugeben, dass der eine Scholiast die erwähnte Art des Hinansteigens als einen lediglich früheren Zeiten angehörigen Brauch bezeichnet; er sagt offenbar nichts, als *ἀναβαίνειν* und *καταβαίνειν* seien die althergebrachten Ausdrücke für *εἰσιέναι ἐπὶ τὸ λογεῖον* und *ἀπαλλάττεσθαι*, die termini technici für das öffentliche Auf- und Abtreten, und darin scheint er mir ganz Recht zu haben; aber der Beweis dafür, dass die Worte auch in gleicher Bedeutung vom Auf- und Abtreten auf der Bühne gebraucht wurden, ist noch nicht geführt worden. Dennoch stimme ich in der Sache Geppert zu; nur glaube ich, dass ein der Komödie zugehöriger Ausnahmefall keinen Schluss auf das gestattet, was für gewöhnlich und namentlich in der Tragödie geschah. — Die von Geppert (altgriech. Bühne p. 130) aus der Eirene beigebrachte Stelle beweist dagegen nichts. Trygaios befindet sich (cf. v. 80 und besonders 174) in grosser Höhe über dem Logeion; von da will er 726 und zwar auf seinem Käfer sitzend durch die Luft (721) herabfliegen. Wenn es nun heisst, er solle, da der Käfer fort sei, an die Göttin sich anschmiegen, was deutet hier auf ein Hinabschweben in die Orchestra? Nichts. Trygaios will nach Hause, sein Haus ist auf der Skene dargestellt; dahin strebt er zu gelangen, nicht aber in die Orchestra. Der Scholiast ist hier also wieder in Irrthum. — Den aus den Ekklesiazusen und Acharnern (p. 131) entnommenen Stellen schreibt Geppert selbst keine volle Beweiskraft zu; es handelt sich auch nur um die Deutung von *ἀναβαίνειν* und *καταβαίνειν*. — Endlich sucht Geppert (altgriech. Bühne p. 131) seine Ansicht durch einige Vasengemälde zu erhärten. Er sieht in zwei auf Tafel 2 mitgetheilten Gemälden „ein paar Scenen aus dem gefesselten Prometheus auf dem athenischen Theater" dargestellt. „Man sieht auf beiden die Schausitze des athenischen Theaters, daneben den Haupteingang. Auf der einen (Abbildung) ist Io eben im Begriff durch denselben hereinzutreten." Der Schauspieler, der die Io vorstellt? das ist nicht möglich; als vollständiges Thier mit vier Füssen ist Io im Theater zu Athen nicht dargestellt worden. Mag also auch der Stier die Io vorstellen — Darstellung einer Scene aus einem Drama ist es keinesfalls, und es ist also auch nichts für die theatralische Darstellung daraus zu folgern. In dem zweiten Gemälde sieht man eine Frau auf einer Sitzstufe, die das Aussehen der im Theater befindlichen Sitzreihen hat, sitzen. Ihr zugewendet ist eine zweite Frau, die den Rücken einer von

Säulen eingefassten Thüröffnung zukehrt, und in der Thüröffnung ist ein Blitz schwebend dargestellt. Von ihm meint Geppert, er sei das Zeichen, dass Hermes, der dem ungehorsamen Titanen die Befehle des Zeus überbringt, auch von dieser Seite auftritt. Zu wem soll er aber kommen? doch nur zu Prometheus; aber von diesem oder von dem Gebirge, an dem er zu denken ist, zeigt sich keine Spur. Hier kann der angebliche Hermes nur den Frauen sich nähern wollen, und wenn es eine Scene aus Prometheus ist, so können die dargestellten nur Okeaniden sein. Aber ist es denkbar, dass der Maler sie zum Theil sitzend auf den Zuschauerstufen werde dargestellt haben? gewiss nicht. Man sieht also aus alle dem, dass hier an die Darstellung einer Scene aus dem Prometheus des Aischylos nicht zu denken ist; es lässt sich also auch nichts für das Auftreten der Schauspieler aus dem Gemälde folgern. — Eine Scene aus irgend einer Komödie ist dagegen in der That auf dem Tafel 4 mitgetheilten Bilde dargestellt, und zwar sieht Geppert (l. l. p. 132) in demselben drei Figuren auf der Treppe des Proskenion, von denen zwei bemüht sind, ihren Mittelsmann durch Ziehen und Stossen auf's Logeion zu bringen. Aber vergebens sucht man danach auf dem Bilde; von einer Treppe ist keine Spur da; man sieht nur ein auf erhöhter Bühne befindliches Gestell (eine Art Lager?), auf dem zwei Personen eine dritte festhalten, oder auszustrecken versuchen. Einen Schluss auf das Auftreten der Schauspieler vermag ich daher dem Bilde in keiner Weise zu entnehmen. — Dies sind, so viel ich sehen kann, sämmtliche Beweise, welche Geppert beibringt, um seine Ansicht, dass die Schauspieler durch die Orchestra zur Bühne hinangegangen sind, zu erhärten. Ich kann mich durch sie nicht bewogen fühlen, ihm beizustimmen.

24) Vitr. 5, 7. *Podii altitudo ab libramento pulpiti cum corona et lysi duodecima orchestrae diametri: supra podium columnae cum capitulis et spiris altae quarta parte ejusdem diametri: epistylia et ornamenta earum columnarum altitudinis quinta parte: pluteum insuper cum unda et corona inferioris plutei dimidia parte: supra id pluteum columnae quarta parte minore altitudine sint quam inferiores: epistylia et ornamenta earum columnarum quinta parte. Item si tertia episcenos futura erit, mediani plutei summum sit dimidia parte: columnae summae mediarum minus altae sint quarta parte: epistylia cum coronis earum columnarum item habeant altitudinis quintam partem.* — Die Worte *inferioris plutei* fallen auf, weil ein *inferius pluteum* im Unterstocke nicht erwähnt worden ist. Vitruvius versteht aber unter dem *inferius pluteum* offenbar nichts als das *pulpitum*, von dessen Fläche aus er die Höhe des *podium* bestimmt. Da das *pulpitum* eine gedielte Fläche ist, die über einem hohlen Raume sich befindet, da diese Ebene eben so unmittelbar wie das *pluteum* in den höhern Stockwerken an die Skenenfront anstösst: so trägt Vitruvius den Ausdruck *pluteum* hier auch auf jenes über; und er konnte dies um so eher thun, da die zugleich genannten Gesimse *unda* und *corona* der *corona* und *lysis* des *podii* entsprechen, mithin nicht zweifelhaft sein konnte, was Vitruvius unter dem *inferius pluteum* verstanden wissen wollte. Freilich giebt das *inferius pluteum* oder das *pulpitum*, von dessen Fläche an erst die Höhe des *podium* berechnet wird, keine Höhe ab, wie die in den höhern Stockwerken befindli-

chen *plutea*, und doch soll damit hier die Höhe des Unterstockes bezeichnet werden. Da aber Vitruvius kurz vorher gesagt hat, er berechne die Höhe des *podium a libramento pulpiti* an: so überträgt sich diese Bestimmung auch leicht auf den Ausdruck *inferioris plutei*. Höhe des *podium* konnte Vitruvius nicht sagen, ohne zweideutig zu sein, da er nur die *a libramento pulpiti* beginnende in Rechnung bringen will.

25) *Nec tamen in omnibus theatris symmetriae ad omnes rationes et effectus possunt respondere, sed oportet architectum animadvertere, quibus proportionibus necesse sit sequi symmetriam, et quibus rationibus ad loci naturam aut magnitudinem operis debeat temperari.*

26) Über das Theater in Aspendos.

Der Beschreibung der Skenenfront des Theaters zu Aspendos lasse ich hier noch einige speciellere Angaben folgen, die vielleicht nicht ganz ohne Interesse sein dürften. Dieses Theater ist ein römisches, aber über die Zeit seiner Erbauung wage ich nichts zu bestimmen. Die in demselben befindlichen Inschriften (*corp. inscript. Vol. III.* 4342. *d.* 1. 2. 3. *p.* 1161 u. f.) nennen mehrmals einen Zenon ἀρχιτέκτων τοῦ θεάτρου καὶ τῶν τῆς πόλεως ἔργων. Zwei andere über den Thoren befindliche Inschriften sprechen aus, dass zwei Brüder A. Curtius Crispinus Arruntianus und A. Curtius Auspicatus Titinnianus nach der testamentlichen Bestimmung ihres Vaters etwas daran zu Ehren der väterlichen Götter und des Kaiserhauses gemacht haben (4342. d4.). Aus einer Pränestinischen Inschrift auf einem Grabsteine, den einer der beiden Brüder einem P. Aelius Pius Curtianus gesetzt hat, schliesst Dr. Henzen (*Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica.* 1852. *p.* 165), dass sie unter M. Antonius gelebt. Dieser Schluss scheint doch etwas bedenklich. Auch sagt die Inschrift nicht, dass sie das Theater erbaut haben; sie fügten wohl nur irgend etwas zur Ausschmückung hinzu. Dieses Theater ist zwar, wenn man alle Einzelheiten dabei berücksichtigt, nicht vollständig erhalten, vielmehr hat es im Einzelnen schon mancherlei Schaden gelitten. So sind die Decken der im Bühnengebäude befindlichen Räume fast sämmtlich niedergebrochen; auch die Ornamente sind vielfach verstümmelt. Aber im Übrigen ist es doch so weit erhalten, dass die dem Bau zu Grunde liegende Anlage, der in den Ornamenten angewandte Styl mit Sicherheit aus ihm ersehen werden kann. Namentlich aber ist das eigentliche Bühnengebäude in seinen Umfassungsmauern wie in den Queermauern von unten bis oben hinauf erhalten. — Was das Material anlangt, welches zum Bau verwendet worden ist, so bestehen die ornamentirten Stücke, besonders die Gesimse, ferner die Einfassungen der Thüren und Fenster aus sehr weissem Steine, vielleicht zum Theil aus Marmor; alles Andere sind grosse Kalksteinquadern; und zwar die zu den Sitzreihen der Zuschauer verwendeten von besserer Qualität, als die, aus denen die Mauern bestehen. Das Material an den Nebengebäuden der Skene ist endlich schlechter, als das zur Hauptfront verwendete. Die Fundamente der Sitzreihen bestehen aus unbehauenen Bruchsteinen.

Der die Zuschauer aufnehmende Theil, das eigentliche Theatron, um-

giebt die Orchestra in einem Halbbogen, dessen Enden zwischen den untersten Sitzreihen der *cornua* 39 Mètres von einander entfernt sind. Von der Mittelthür der Skene nach dem gerade gegenüberliegenden Ende der Orchestra beträgt die Entfernung 25,50 M. Die Sitzreihen erheben sich in concentrischen Bogen und reichen, in so weit nicht die Parodoi und das *tribunal* darin eine Aenderung hervorgebracht haben, bis an die Seitenflügel des Bühnengebäudes. Die Sitzreihen sind durch ein Diazoma in zwei Hälften getheilt; jede derselben enthält neunzehn Sitzreihen. Texier giebt neunundzwanzig Sitzreihen an, wobei mir unklar bleibt, ob diese Zahl für eine Hälfte oder für beide gelten soll. Bei der von mir angegebenen Zahl ist die obere mit der Gallerie in gleicher Ebene liegende Fläche und in der untern Hälfte die obere mit dem Diazoma in gleicher Ebene liegende Fläche nicht mitgerechnet. Die Brüstung des Diazoma ist 0,72 hoch; sie steigt fast lothrecht auf, und bildet nur einen sehr schwachen Bogen. Einen wenig vertieften Streif in der Mitte abgerechnet ist sie ohne Verzierung. Die oberste Sitzreihe ist 0,70 breit; die Steine der niedern haben dieselbe Breite, die Sitze sind aber um 0,12—0,15 schmäler; denn so viel fällt von jedem Sitze unter den Stein der nächst höhern Sitzreihe, der um der Füsse der Zuschauer willen vorn in der angegebenen Breite wellenförmig ausgeschnitten ist. Die Höhe der Sitze beträgt 0,50 M.

Den Sitzreihen und der Orchestra gegenüber befindet sich das Bühnengebäude. Es besteht aus dem mehr zurückliegenden Hauptgebäude, dessen den Zuschauern zugekehrte Seite die eigentliche Skene ist, und aus zwei an beiden Seiten der Skene vortretenden Flügeln, die ebensowohl mit der Skene wie mit den Enden der Sitzräume eng verbunden sind, so dass der innere Raum des Theaters von der Umgebung desselben gänzlich abgeschlossen ist. — Die Dicke der Mauer an der Skenenfront beträgt 1,12 M.; an der der Strasse zugekehrten Seite des Bühnengebäudes ist die Mauer 1,77 dick. Die Höhe der Skene beträgt an der der Orchestra zugekehrten Seite jetzt, wo der Boden durch Schutt erhöht ist, fast 26 M. (eigentlich 25,94), nach der Seite der Strasse hin 1 bis 2 M. mehr. Die Länge der Skene beträgt 50,42 M. — Die Skene erhebt sich in drei Geschossen über den Unterbau. Im letzteren befinden sich Gewölbe (Keller), deren Decke ein wenig über den Boden der jetzigen Orchestra hervorragt, wie an einem schmalen Kellerfenster zu ersehen ist. Wo die Zugänge zu den unterirdischen Räumen sich befinden, weiss ich nicht anzugeben, weil mir die meisten Räume im Innern der Skene nicht zugänglich gewesen sind. Das Podium, der Unterbau mit seinen Kellern, erhebt sich über den jetzigen Boden der Orchestra 0,47 M. hoch, und ist in der Höhe von 0,13 von einem 0,35 hohen und eben so stark nach vorn vortretenden Wulste begrenzt.

In dem über dem Unterbau liegenden Erdgeschoss der Bühne befinden sich fünf Thüren. Die mittlere ist 4 M. hoch, 2,85 breit, jede der ihr zur Seite liegenden Thüren ist 3,46 hoch, 2,27 breit; die Eckthüren sind 2,36 hoch, 1,56 breit. Von diesen Thüren führten Stufen in die Orchestra hinab. Erhalten haben sich nur die vier an der Mittelthür, von denen die erste noch in der Thürnische liegt, die drei andern vor der Skenenmauer sich befinden. Jede derselben ist 0,30 hoch; der Auftritt der obersten beträgt 0,35, jeder der andern 0,21.

Unmittelbar vor der Skenenmauer stehen neben allen Thüren grosse Steinwürfel, 1,73 hoch, 1,62 weit von der Mauer her vortretend. Die neben der Mittelthür befindlichen sind 3,42 weit von einander entfernt, und stehen also nicht unmittelbar neben der Thür; sie haben eine Länge von 2,82. Die neben den Seitenthüren befindlichen sind 2,71, die neben den Eckthüren stehenden 2,62 lang. Ausserdem befinden sich noch zwei Steinwürfel in den Ecken der Skene, deren jeder 2,40 lang ist. Auf dem an der Nordseite der Skene befindlichen steht eine Säule; sie ist unkannelirt, und reicht bis zu den Gesimsen des ersten Stockwerks; ihr Diameter beträgt 0,60 und näher dem untern Ende 0,66. Eine ihr gleiche Säule hat auch auf dem Steinwürfel am Südende der Skene gestanden; sie liegt jetzt zertrümmert in der Orchestra. Weitere Säulenreste finden sich im ganzen Theater und neben demselben nicht vor; die übrigen Steinwürfel haben also nach aller Wahrscheinlichkeit keine Säulen getragen.

Fenster befinden sich in dem Geschosse neun; sie variiren sehr in Grösse und Stellung. Gross und zwar gleich gross sind die vier, die zwischen den Thüren so angebracht sind, dass kein Steinwürfel unter ihnen sich befindet; sie verjüngen sich in ihren Oeffnungen. Die fünf andern Fenster befinden sich über den fünf Thüren, und stehen zu der Höhe und Grösse der Thüren in umgekehrtem Verhältnisse. Das über der Mittelthür befindliche ist ganz klein, etwas grösser sind die zwei über den Seitenthüren, noch grösser die über den Eckthüren. Der obere und untere Rand aller dieser Fenster kann mithin keine horizontale Linie bilden. Am höchsten über dem Boden sind beide Ränder an dem über der Mittelthür befindlichen, am niedrigsten bei denen über den Eckthüren. Das Niederrükken der Fenster selbst findet in proportionalem Verhältnisse statt. Sämmtliche Fenster dieses und des höhern Geschosses sind übrigens blosse Blenden. — Zwischen jeden zwei Fenstern befinden sich endlich zwei zur Aufnahme von Büsten bestimmte Steinplatten, die etwa 0,34 aus der Mauer vortreten.

Das Gewand der Thüren ist in drei Streifen getheilt, von denen die äussern nur wenig über die innern vortreten. Der äussere Rand des Gewandes wird durch ein scharfkantig vorstehendes schmales Glied gebildet. Der Sturz jeder Thür ist ebenfalls in drei Streifen getheilt, und hat an beiden Enden kleine einfache Eckakroterien. — Die vier grösseren Fenster des Geschosses sind nicht nur mit einem dreitheiligen Gesimse abgedeckt, sondern haben ein vollständiges Fronton als Abschluss. Eigenthümlich ist die Behandlung des Details an den Fenstern auch insofern, als dieselben weder ein Gewand an den Seiten haben, noch unten auf einer Sohlbank ruhen, während sie oben mit einem vollständigen Ionischen Hauptgesimse abgedeckt sind, zu dem, wie schon angegeben, noch die Giebelfelder kommen. Diese den Fenstersturz bildenden Gesimse greifen mit dem nöthigen Auflager über die Fensterbreite hinweg in die Mauer hinein, und laden dann mit ihren Profilen gleichmässig nach den Seiten und nach vorn hin aus. Das Gesims besteht aus einem dreitheiligen mit einer Welle abschliessenden Architrav, einem mit Festons geschmückten Fries, dem ein Perlstab und eine Welle folgt, worauf die Hängeplatte und ein mit Römischen Akanthus-Palmetten geziertes Karnies ruhen. — Oben abgeschlossen ist das Geschoss wie das darüberliegende durch folgendes Gesims: ein drei-

theiliger mit einer Eierstab-Welle abgeschlossener Architrav, dessen Streifen beim untern Geschosse durch Perlstäbe geschieden sind, ein mit Festons und Masken gezierter Fries, dann eine Zahnschnittreihe, worauf wieder Hängeplatte und Karnies ruhen, die wiederum durch einen Perlstab getrennt sind. Das Karnies des untern Geschosses ist auch hier mit reichem Akanthus-Palmettenschmuck geziert. Jedoch nur über den Fenstern erscheint das Ganze als einfaches Bekrönungsgesims, in den Zwischenweiten bilden sich Balcons, mit denen das zweite Geschoss beginnt.

Die Balcons des zweiten Stockwerkes bestehen aus Hängeplatte und dem Karnies, und jeder Balcon wird von zwei Steinbalken unterstützt. Die letztern haben die Höhe und das Profil von Architrav und Fries des Gesimses; mit der Hängeplatte gleichzeitig treten Zahnschnitte hervor. Die Profile der Steinbalken sind fast durchgängig abgebrochen. Die Steinplatten befinden sich gerade senkrecht über den zwölf Steinwürfeln des untern Stockwerkes und stimmen mit letzteren in Länge, Breite und dem Heraustreten vor die Mauer genau überein, während die sie unterstützenden Steinbalken minder weit (gegen 0,40) aus der Mauer hervortreten. An der Unterseite jeder Steinplatte zieht sich nahe dem Rande der Länge nach ein Band hin; und in gleicher Linie mit ihm, dicht an den zwei vorderen Ecken, befinden sich zwei tiefe Löcher in Form von Parallelogrammen, die wohl zur Befestigung der Decorationen gedient haben. Ausserdem hat jede Platte an ihrer Unterseite zwei Köpfe oder Masken in Relief in einem viereckigen Felde. Der Rand der Platte hat, wie erwähnt wurde, *denticuli* als Ornament. Da die Fenster des unteren Stockwerkes in die zwischen den Steinwürfeln befindlichen Zwischenräume fallen, so befinden sich natürlich über ihnen auch keine aus der Mauer hervorragenden Steinplatten.

Thüren befinden sich im zweiten Stockwerk drei, die sämmtlich bei weitem kleiner als die des Unterstockes sind. Die erste befindet sich über der Mittelthür des Unterstockes, die zwei andern jede über der dritten Platte (d. h. zwischen dem zweiten und dritten Fenster) von der Mitte aus. Die Gesammtauffassung der Verzierungen ist dieselbe, wie im untern Stockwerke; nur fallen alle feineren Details fort und die erwähnten erhalten hier doppelte Grösse. Fenster hat das zweite Stockwerk acht, gerade über den Fenstern des Unterstockes; nur über der Hauptthür des Unterstockes befindet sich keines. Die Verzierung der Fenster ist gleich der im ersten Geschosse; nur findet sich das abschliessende Fronton hier gerade über den Fenstern, denen es im untern Geschosse fehlt. Die feineren Details der Decoration fehlen übrigens, und das Karnies ist ohne weitern Schmuck. — Zwischen je zwei Fenstern endlich, und zwar parallel mit der obern Hälfte derselben ragen zwei Steinplatten, zur Aufnahme von Büsten bestimmt, aus der Mauer hervor; sie stehen senkrecht über denen des Unterstockes und sind wie diese gestaltet.

Das dritte Stockwerk beginnt wiederum mit weit vorstehenden Steinbalken und darüber ruhenden Steinplatten ganz in derselben Weise, wie im niedern Geschosse. Diese Steinplatten sind aber hier zum Theil nicht mehr Balcons, sondern Bedachung für die darunter liegenden. Sie sind daher mit Frontons abgeschlossen; so die über den zwei Eckplatten, zwei andere über den zwei Seitenthüren des zweiten Stockes. Ein besonders gros-

ses und hohes Giebelfeld befindet sich ausserdem über der Mittelthür und ist mit Reliefs verziert. Was die Reliefs darstellen, habe ich nicht erkennen können. — Thüren und Fenster fehlen dem dritten Stockwerke ganz; es ist über den Balcons und Frontons eine schlichte glatte Mauer, die mit einer Zinnenbekrönung oben abschliesst. Die Zahl der Zinnen scheint sechszehn gewesen zu sein; nur der kleinere Theil derselben ist noch ganz erhalten, die übrigen sind mehr oder weniger beschädigt. Die Zinnen haben etwa nach dem ersten Drittheil ihrer Höhe tiefe viereckige Löcher, die an der ganzen Fronte hin in einer Linie liegen. Eine andere Reihe von viereckigen Löchern läuft noch unter den Zinnen längs der Mauer im dritten Stockwerke hin. Die Entfernung einer Zinne von der andern beträgt etwa die Hälfte ihrer Breite; die letzte Zinne an jeder Ecke der Bühnenfront ist aber weit breiter als die übrigen. — Die Mauer der Skene erhebt sich durchaus senkrecht bis zu den Zinnen, ohne an der Aussenseite irgendwo vor- oder zurückzutreten. Erst in den obersten Theilen der Zinnen tritt sie etwas zurück. An der innern Seite zeigt sich übrigens, dass die Stärke der Mauern schon viel früher abnimmt, nämlich bei jedem höhern Stockwerke. — Höchst auffällig ist ferner, dass die solide schöne Quadermauer der Skene schon in alten Zeiten einen Kalkbewurf erhalten hat. Derselbe findet sich wenigstens stellenweise an ihr vor. Eine Färbung desselben an der Skenenfront ist nicht wahrzunehmen. An den Mauern der Seitenflügel gegen das Proskenion hin befinden sich dagegen auf dem Kalkanwurfe rothe im Zickzack gehende Striche, durch welche der Wand das Aussehen einer Mauer aus Ziegelsteinen gegeben worden ist.

Die Seitenflügel, welche die Skene in Nord und Süd begrenzen, treten an dem Proskenion 5,98 M. (also fast 6 M.) weit rechtwinklicht gegen die Orchestra bis an die Sitzreihen hin vor; die Höhe derselben ist gleich mit der der Bühnenfront. Die innere Construction der Flügel, wie die Lage und Grösse der an ihnen vorhandenen Fenster, die von denen der Skenenfront ganz abweichen, zeigt, dass die Flügel, abgesehen von dem Abschlusse, den sie dem Proskenion nach zwei Seiten hin geben, mit der eigentlichen Skene nichts zu thun haben. Darum scheint es angemessen, nicht nur die gegen das Proskenion hin vortretenden Theile derselben ins Auge zu fassen, sondern alsbald die gesammten Flügel zu beschreiben, wie sie von den Parodoi an bis zur Aussenseite des Bühnengebäudes hin sich erstrecken. — Die inneren dem Proskenion zugekehrten Mauern der Flügel sind ohne weitere Gliederung in Stockwerke und ohne irgend eines der Ornamente, welche der Skenenmauer beigegeben sind. Ausser einer im Podium befindlichen Thür hat sie zwei Fenster, über deren Lage alsbald das Nähere angegeben werden soll. Im Innern ist jeder Flügel durch eine starke, sämmtliche Stockwerke in der Richtung der Skenenfront durchschneidende Mauer in zwei Theile getheilt, deren vorderer, der der Strasse zugekehrte, das Treppenhaus bildet, der hintere mehrere Gemächer enthält.

Das Treppenhaus ist ein quadratischer Raum von 5 M. In der Mitte desselben ist ein Pfeiler im Durchmesser 1,74 M. haltend. Er geht durch alle Stockwerke hinauf, und an ihm und an der gegenüberliegenden Wand haben die Treppenstufen aufgelegen. In dem Pfeiler sind sie eingemauert gewesen, an der Wand des Treppenhauses haben sie auf Unterlagen, die in die Wand eingelassen sind und sich noch in grosser Menge vorfinden,

aufgelegen. Die Treppenstufen sind 0,21 hoch, sind aber jetzt fast sämmtlich verschwunden. Je nach den Stockwerken des übrigen Gebäudes und in gleicher Höhe mit diesen, sind auch im Treppenhause Decken vorhanden gewesen. Sie sind im südlichen Treppenhause sämmtlich heruntergebrochen; in dem nördlichen haben sich noch einige Reste derselben erhalten; und man sieht hier, dass die Decken aus grossen horizontal aufgelagerten Steinen bestanden haben. In gleicher Weise sind auch die Decken der an das Treppenhaus anstossenden Gemächer einst gebildet gewesen; denn eine Ecke der im nördlichen Flügel einst vorhandenen Decke hat sich im obersten Stockwerke erhalten.

Das Treppenhaus hat in verticaler Richtung zwei Fensterreihen; die eine liegt an der äussern Skenenfront, der Strasse zugekehrt, die andere an der Seite. Die erstere besteht aus sieben Fenstern über einander, von denen drei dem Unterstocke, zwei dem mittlern, zwei dem obersten Stocke zufallen. Sie sind sämmtlich von gleicher Grösse, und zwar 0,80 breit, 1,20 hoch. Die der Seitenwand zugehörigen haben eine Breite von 0,85, eine Höhe von 1,17, und befinden sich stets ein wenig höher als die entsprechenden der Vorderfronte. Im Unterstocke läuft die Mauer unter dem untersten dem Boden nahen Fenster nach innen zu schräg ab. Runde Löcher an den vier Ecken des Fensters zeigen, dass es einst auf ein Verschliessen des Fensters von innen her abgesehen war.

Die zweite neben dem Proskenion gelegene Hälfte jedes Flügels bildet in jedem Stockwerke ein Gemach; es liegen deren vier übereinander. Von ihnen entsprechen die zwei untersten dem Podium und dem Erdgeschosse der Skene, die zwei höhern den beiden höhern Stockwerken. An Grösse sind sie natürlich einander gleich, nicht so an Höhe. Ueberdies ist das im Podium liegende gewölbt (ein einfaches Tonnengewölbe), und in dieses führt von dem Raume vor der Skene her eine Thür hinein, deren Unterschwelle gleiches Niveau mit der Orchestra zu haben scheint. Die Thür ist von der Parodos 1,20, von dem Ecksteinwürfel der Bühnenfront 1,78 entfernt und hat eine Breite von 1,38. Die Höhe der Thür lässt sich wegen des Schuttes, der vor ihr wie auch in dem Gemache liegt, nicht bestimmen. In ihrem jetzigen Zustande ist sie niedrig, eine einfache Oeffnung in der Mauer ohne Spur eines Ornamentes. Ursprünglich war sie 2½ M. breit, und zugleich von ansehnlicher Höhe. Das Gemach, in welches sie führt, ist fast ganz finster; nur spärliches Licht dringt durch zwei lange schmale Ritze, die in der Mauer angebracht sind, hinein; einer derselben ist über der Thür, der zweite an der gegenüberstehenden Mauer. Die Dicke der Mauer an der Thür beträgt 0,87. Das über dem Gewölbe liegende Gemach entspricht seiner Lage nach im Allgemeinen dem ersten Stockwerke im Skenengebäude. Da aber das unter ihm liegende Gemach ansehnlich über das Podium der Bühne hinaufreicht, so ist das darüber befindliche sehr niedrig. Es hat im südlichen Flügel zwei breite nach der Aussenseite des Theaters gegen Süd hin liegende Fenster, die ziemlich nahe bei einander sind. Ausserdem befinden sich in ihm drei Thüren; eine derselben führt hart an der Mauer des Skenengebäudes in das Treppenhaus, die zwei andern führen zu den Sitzreihen; und zwar die näher der südlichen Wand gelegene auf das Diazoma, indem man dabei einige Stufen aufwärts steigen muss; die zweite mehr dem Proskenion genäherte ist nur 1 M.

breit und jetzt so niedrig, dass sie nur die Höhe von 6—7 Sitzstufen hat. Sie führt durch einen 1,80 langen, 1,18 breiten Gang auf das Tribunal über der Parodos. Ueber der zum Diazoma führenden Thür befindet sich an der das Diazoma abschliessenden Mauer ein Kragstein in gleicher Höhe mit der Mitte der Fenster des ersten Bühnenstockes.

Das Gemach im nächst höhern zweiten Stockwerke hat ebenfalls zwei Fenster an der Südseite, nur sind sie kleiner als die unter ihnen gelegenen. An der dem Proskenion zugekehrten Wand befindet sich ein grosses viereckiges Fenster ziemlich in der Mitte der Wand angebracht; es ist auffallend breit, in Höhe steht es dagegen den Fenstern im Bühnengebäude etwas nach. Die dem Treppenhause zugekehrte Wand ist an der Südecke von einer Thür durchbrochen. — In dem Gemache des Oberstockes sind Thüren und Fenster in Lage und Zahl wie in dem zweiten Geschosse; namentlich steht das auf's Proskenion hinausgehende Fenster gerade über dem des unteren Stockwerkes, und ist auch eben so breit als jenes. Eigenthümlich ist dem Gemache nur eine Thür, die an der Westseite und zwar dem südlichen Ende derselben liegt; durch sie gelangt man zu der die Sitzreihen oben einschliessenden Gallerie vermittels eines schmalen überdeckten Ganges. Ueber diesem Gange befindet sich ein zweiter ihm ganz gleicher, der aber nicht überdeckt ist. Er vermittelt die Communication zwischen der flachen Decke des Seitenflügels mit der auf der Gallerie befindlichen flachen Decke; und da, wo er auf der westlichen der Gallerie und den Zuschauersitzen zugekehrten Mauer hinführt, befinden sich an ihm zwei grosse gewölbte Fenster an der den Sitzreihen zugekehrten Seite. —Dass der nördliche Seitenflügel die Einrichtung des südlichen theilt, ist bereits bemerkt worden.

Das Innere des Skenengebäudes hat eine Breite im Lichten von nur 4,13 M. An der vordern der Strasse zugekehrten Mauer befinden sich an deren inneren Seite pfeilerartige Stützen; sie waren ohne Zweifel zur Sicherung der hohen Mauer, die nur an wenigen Punkten durch Queermauern gestützt war, nöthig. Es treten dieselben 0,65 nach innen zu vor, und sie bestehen in ihren höchsten Theilen aus Ziegeln; dieser Theil mag also wohl am spätesten aufgesetzt worden sein, als man dessen Ansatz noch als nothwendig erkannte. Wie der innere Raum des Skenengebäudes in horizontaler Richtung durch Queer- und Zwischenmauern getheilt war, vermag ich nicht anzugeben, weil mir nur der von der Hauptthür aus zu betretende Raum zugänglich war. Zu beiden Seiten der Hauptthür aber scheint in deren Nähe ursprünglich keine Queermauer gewesen zu sein. Die jetzt neben der Hauptthür gegen Süd befindliche reicht nicht über das Erdgeschoss hinauf, besteht aus schlechtem Material und ist sicher eine Zuthat späterer Zeiten. Gegen Nord hin ist der innere Raum durch eine Queermauer, noch ehe man zur nächsten Thür gelangt, abgeschlossen. Diese Mauer besteht aus grossen Quadern, und hat im Erdgeschosse keine Thür, dagegen wohl im nächst höheren Stockwerke, und zwar nahe der Mauer der Skenenfront; eine Thür befindet sich in ihr auch in dem obersten Stocke, aber nahe der äussern Mauer. Diese Thüren sind auch in der gleichen gegen Süden hin gelegenen Queermauer an den gleichen Stellen vorhanden. — Steht man im Innern des Bühnengebäudes, so hat man jetzt den Himmel über sich, wenigstens an den meisten Stellen; die Decken sind eingestürzt. Die Decke des

Erdgeschosses hat einst auf Steinen geruht, die etwas aus den Hauptmauern hervorstehen; in den zwei höhern Stockwerken haben sie dagegen auf den Kanten der Mauern aufgelegen, indem man mit dem Beginn jedes höheren Stockwerkes von der Stärke der Hauptmauer etwas weggelassen hat.

Die Mauer an der Vorderseite des Skenengebäudes geht, soweit sie dieses und die Flügel von vorn begrenzt, in gerader Linie von Nord gegen Süd hin. An der Ecke der Flügel wendet sie sich in rechtem Winkel, und geht so bis zum Thore der Parodos, indem sie auf dieser Strecke die Aussenseite des Flügels begrenzt. Hinter der Parodos wendet sie sich abermals rechtwinklicht an der Südseite gegen Süden, am nördlichen Ende gegen Norden, und begrenzt dabei die Sitzreihen. Hiebei treten die Enden der Mauer wieder um einige Mètres mehr vorwärts heraus.

Die Länge der in gerader Linie liegenden Hauptfront beträgt 62,57 M., die Länge des gesammten Gebäudes 97,33 M. Die Mauer hat ursprünglich durchweg aus Kalkquadern bestanden. Als sie aber dem von den Sitzreihen ausgehenden Drucke nicht genugsamen Widerstand leisten konnte, ist sie an mehrern Stellen verstärkt worden. Dies ist selbst an der Hauptfront und zwar an der Südhälfte (bei S) geschehen, wodurch die erste Thür neben dem Haupteingange verdeckt worden ist. Aus gleichem Grunde mag auch die ihr entsprechende Thür an der Nordhälfte der Front vermauert worden sein. Vielleicht ist aus gleichem Grunde auch der jetzige Bau am Haupteingange hervorgegangen; das schlechtere Material, das hiebei verwendet worden ist, lässt dessen späteren Ursprung erkennen. Er zieht sich auf einer Strecke von 5,55 M. an der Hauptwand hin, tritt 4 M. weit vor, und durch ihn gelangt man zu der 2,29 breiten Hauptthür. Der Vorbau bildet ein auf Pfeilern ruhendes Gewölbe, zu dem der Hauptzugang von vorn her ist; ihm zur Seite befinden sich zwei Nebeneingänge. Die Pfeiler haben an der Vorderseite eine Breite von 1,12, nahe dem Boden von 1,60 M.; zwischen ihnen liegt das 3,30 breite, gegen 7—8 M. hohe Thor, dessen Wölbung in einer Höhe von etwa 6 M. beginnt. An den Seiten sind die Pfeiler 2 M. dick, dann folgt der nicht hohe, gegen 1,50 breite Seitenzugang, und hierauf auf 0,50 hin bis zur Hauptfront ein Stück Mauer. Zwischen den Pfeilern steigt man von vorn her auf 7—8 Stufen in den Vorbau, und von da auf 1—2 Stufen zur Thür des Theatergebäudes hinan. An den Seiteneingängen bemerkt man keine Stufen. Die zur Seite der Hauptthür angebrachten 1,80 breiten Fenster sind vermauert.

Mehr als die Mauer der Hauptfront haben die die Sitzreihen begrenzenden Mauern spätere Verstärkungen zu ihrer Sicherung erfahren. Die hinter ihnen befindliche Last der Sitzreihen und die geringe Consistenz habenden Felsen, auf denen sie ruhen, mögen stark auf die Mauern gedrückt haben. Wenigstens sind hier die Sicherungsmaasregeln sehr umfassend gewesen, namentlich auf der Strecke $\alpha\,\beta$ der Zeichnung auf eine Länge von 4,22 hin; sie beginnen 2,81 von α fern. Ferner hat man in der Höhe dem daran stossenden nicht verstärkten Mauertheile einen grossen Bogen von Ziegeln aufgesetzt, um dem obern Mauertheile die nöthige Widerstandskraft zu verleihen. In der That ist die Mauer dadurch erhalten worden. Durch diese späteren Maueransätze sind aber zwei Thüren (2,12 und 2,47 breit) vermauert worden. Dieselben Vorsichtsmaassregeln, Verdickung der Mauer und ein angesetzter Bogen aus Ziegeln, sind auch am Nordende an-

gewendet worden; auch da sind hiedurch die Thüren, die äusserste gegen Nord wenigstens zur Hälfte, vermauert worden.

Vor den drei an der Vorderfront des Bühnengebäudes befindlichen Thüren liegen noch grosse Haufen von Rollsteinen, die reichlich durch Cement verbunden waren. Es sind dies die Reste von Treppen, die ehemals zu den Thüren hinangeführt haben. Texier hat in seinem Grundrisse eine an der ganzen Vorderfront hingehende Treppe dargestellt, von der aus man beliebig zu den fünf Thüren der Hauptfront gelangen konnte; diese fünf Thüren correspondiren nämlich bei ihm den fünf Skenenthüren. Vergebens sieht man sich aber an den zwischen den drei Thüren befindlichen Mauertheilen nach Resten der ehemaligen Treppe um. Ueberdies sind die von Texier neben der Hauptthür angesetzten Thüren, wie es scheint, nicht Thüren, sondern Fenster gewesen; denn es befinden sich an jenen Stellen keine Spuren, die auf das Dasein einer ehemaligen Treppe hinweisen.

Von den Fenstern der äusseren Bühnenfront, die sämmtlich keine Blenden sind, sind die den zwei Treppenhäusern angehörigen schon erwähnt worden. Ausserdem befinden sich im Unterstocke sechs kleine Fenster, wenig grösser als die des Treppenhauses. Sie stehen nicht gleich weit von einander ab, vielmehr befindet sich in der Südhälfte der Mauer das erste der Hauptthür nahe, das zweite unter der zweiten bald zu erwähnenden Nische, ein drittes ist wegen des Maueransatzes nicht sichtbar. An der Nordhälfte der Front sind alle drei leicht zu erkennen. In dem nächst höhern Geschosse befinden sich neun Nischen, zu denen man von innen her durch kleine Thüren gelangen konnte; Fenster hat das Stockwerk nicht. In dem dritten Stockwerke sind neun viereckige mässig hohe Fenster, achtzehn ihnen ähnliche in dem obersten, der wohl in gleicher Höhe mit den Zinnen der Innenseite liegen mag. Die Einfassungen der Fenster bestehen im unteren Stockwerke aus weissen Steinen in der Form ⌶; im dritten Geschosse ist diese Einfassung wenigstens nicht bei allen da, im obersten fehlt sie ganz. Dagegen haben die über und unter jedem Fenster des obersten Stockes vortretenden Schwellen an den Enden runde Löcher, wohl um das Ablaufen des Regenwassers zu erleichtern. — Endlich befinden sich noch in gleicher Höhe zwei Kragsteine an der Vorderfront; sie stehen an den Enden der Front neben den äussersten Fenstern.

An der Mauer jedes Flügels, der rechtwinklicht gegen die Hauptfront nach West sich hinzieht, befinden sich elf Fenster, sechs im unteren, drei im mittleren, nur zwei im obersten Stockwerke; denn das dritte ist durch den später angesetzten Bogen aus Ziegelsteinen verdeckt, wie man an dem nördlichen Flügel, wo dies nicht der Fall ist, sieht. — In den die Sitzreihen begrenzenden Mauertheilen der Vorderfront haben sich im obersten Stockwerke der Südseite einst drei grosse gewölbte Fenster befunden. Jetzt sind sie in so weit vermauert, dass an ihrer Stelle kleine viereckige sich befinden. Vermauert oder durch später angesetzte Mauertheile verdeckt sind dort noch andere Fenster, so namentlich zwei, welche über den zwei Thüren des Unterstockes sich befunden haben. — Ganz ähnlich verhält es sich in den entsprechenden Mauertheilen am Nordende. Auch hier befin-

den sich ausser einem grossen gewölbten Fenster im Oberstocke nur noch zwei kleine viereckige; die anderen, welche einst im Unterstocke vorhanden waren, sind durch spätere Mauern verdeckt worden. Letzteres ist auch zum Theil mit den im zweiten Stockwerke befindlichen Inschriften der Fall; sie sind, weil die Mauern hier theilweise verstärkt worden sind, nicht mehr ganz sichtbar. — Die gewölbten Fenster des Oberstockes an beiden Flügeln haben je acht Kragsteine in zwei Reihen neben sich. Die obere Reihe derselben steht ungefähr mit dem obern, die untere mit dem untern Ende der Fenster in gleicher Linie, und sie sind wenig mehr, als die Höhe des Fensters beträgt, von einander entfernt. An diesen Mauertheilen befinden sich endlich auch durchlöcherte Traufsteine. —

Zu den Sitzreihen gelangte der grösste Theil der Zuschauer theils durch die Parodoi von der Orchestra aus, theils von der die Sitzreihen am oberen Ende umgebenden Gallerie aus, die an ihrer Aussenseite Thüren hat. Denn da der grösste Theil der Sitzreihen auf dem natürlichen Felsen aufliegt, wie namentlich von Süd bis Nordwest hin der Fall ist: so konnte es von diesen Seiten her keine anderen Pforten geben, als nur von dem überragenden Felsen her durch die Gallerie. Ausser den genannten Zugängen ist nur ein Zugang von aussen her an dem Nordende der Sitzreihen; er führt zum Diazoma. Hinter dem Diazoma führt unter den Sitzreihen ein gewölbter, 2,78 M. breiter, etwas über Mannshöhe hoher Gang in vollem Halbkreise von einem Ende der Sitzreihen bis zum andern hin, und von ihm gehen an fünf Stellen Thüren nach dem Diazoma hin, die 1,60 M. breit, etwa 2 M. hoch sind, und 1,82 M. vom inneren Gange fern liegen. Am Nordende des Diazoma erweitert sich der Gang nach aussen hin allmählich bis zu 3,32 M., und zugleich hebt sich dabei die Decke des Ganges. Die Thür an der Aussenseite des Ganges ist ein wenig schmaler als der Gang. An der zweiten zum Diazoma führenden Thür (cf. den Grundriss von Texier) befindet sich ein Pfeiler, und es geht hier zugleich aus dem innern Gange eine grosse gewölbte Erweiterung desselben in gerader Richtung nach der Aussenseite des Theaters hin, wie wenn dort ein Ausgang wäre. Ein solcher ist aber nicht da, auch nicht da gewesen. Eine Quadermauer schliesst das Ende ab. Die Erweiterung hat also nur den Zweck gehabt, einen Ausweg bei allzustarkem Zudrange nach dem innern Gange darzubieten. An der vierten Thür steht im Innern des Ganges wiederum ein grosser viereckiger Pfeiler, dessen eine scharfe Kante der Thür des Diazoma zugekehrt ist. Zugleich ist der Gang hier abermals gegen die Aussenseite hin in einer Breite von 5,50 M. erweitert, ebenfalls ohne Ausgang. An der fünften Thür, die am Südende der Sitzreihen sich befindet, endet der Gang; auch hier findet die kappenartige Verlängerung des Ganges nach aussen hin statt, aber ohne dass ein Ausweg nach jener Seite hin da ist. An der Wand am Ende des Ganges befindet sich eine steinerne Bank. — Endlich ist noch zu bemerken, dass an der das Diazoma gegen die höheren Sitzreihen begrenzenden Wand lange Schlitze angebracht sind, welche sich nach innen, nach dem Gange zu, erweitern; namentlich fällt auch die Unterseite des Schlitzes schräg ab. Der dunkle Gang wird hiedurch nur spärlich erhellt; also wollte man wohl die Circulation der Luft in dem gewölbten Gange dadurch befördern. —

Die über der obersten Sitzreihe befindliche Gallerie hat eine Breite von

4,37 M. im Lichten, einschliesslich der Mauer von 4,50 M. Sie ist bis zu der über ihr befindlichen Decke fast 6 M. (5,94) hoch, und ist an der dem Theater zugekehrten Seite von Pfeilern eingefasst, welche vorn mit Halbsäulen aus Ziegeln verkleidet sind. Die Pfeiler stehen 1,95 M. weit in die Gallerie hinein, die Halbsäulen treten 0,22 weit vor. Vor jeder Halbsäule springt die Fläche noch um 0,50 weit vor. Die Entfernung der Pfeiler von einander beträgt 1,50 M., an den Enden der Sitzreihen, zwischen den Pfeilern 2—5, nur 1,30 M. Die Vorder- wie die Hinterseite jedes Pfeilers ist 0,59 M. breit. Ueber jedem Pfeiler befindet sich ein Kragstein, dessen Vorderende bis über den Rand der obersten Stufe vorreicht, und auf ihm ruht der zwischen je zwei Pfeilern sich befindende Bogen. Die Decke der Gallerie ist eine offene Fläche, ohne alle Brüstung an der Seite gegen die Sitzreihen hin, von einer niedern Mauer aus schlechten Bruch- und Ziegelsteinen an der andern Seite eingefasst. In dieser Mauer befinden sich gewölbte Fenster; sie stehen 0,80 M. über dem Boden, sind 0,92 breit, 0,87 hoch, und sind 0,72 von einander entfernt. — Zu der Plattform oder der Decke der Gallerie steigt man von letzterer auf neunzehn Treppenstufen hinauf. Diese Treppe ist nur 0,65 M. breit, liegt an der Aussenmauer der Sitzreihen und wird am Ende der Gallerie bei *a* betreten (Fig. 1). Die Treppe biegt dann noch zweimal in rechten Winkeln um und führt zur Decke bei *b* hinauf. Im nördlichen Flügel ist die Wendung der Treppe natürlich nach der entgegengesetzten Seite hin.

Die Gallerie und deren Decke stehen auch mit den Flügeln des Bühnengebäudes und dadurch mit dem Bühnengebäude selbst in Verbindung. Von der Gallerie aus führt nämlich an dem Südende der Sitzreihen ein Gang, der um eine Stufe niedriger als die Gallerie liegt und nur 0,65 M. breit ist, zwischen den die Sitzreihen begrenzenden Mauern zur Ecke des Bühnenflügels, nachdem er sich in rechtem Winkel dem Proskenion zugekehrt hat (von *a* nach *b* in Fig. 2). Auf diesem Gange befinden sich (zwischen *c* und *b*) ein grosses und zwei kleine viereckige Fenster an der nach aussen gekehrten Seite (sie sind schon erwähnt worden) und zwei gewölbte an der innern den Sitzreihen zugekehrten. Gerade über diesem Gange befindet sich der andere, welcher von der Decke der Gallerie aus zu dem platten Dache des Seitenflügels hinführt. Er ist dem darunter liegenden in Richtung und Breite ganz gleich. Man steigt zu ihm von der Decke der Gallerie aus auf vier Stufen abwärts; von den ihn einfassenden Mauern ist jede 0,52 M. dick. — Ganz ebenso ist es auch am nördlichen Ende der Sitzreihen.

Jede der zwei unter den Enden der Sitzreihen hinführenden Parodoi hat einschliesslich des an der Aussenseite des Theaters sie begrenzenden Thores eine Länge von 29,8 M.; das genannte Thor ist 2,50 M. breit; seine Mauern sind 1,81 M. dick. Die Höhe der Parodos lässt sich wegen des in ihr angehäuften Schuttes nicht angeben; breit ist sie 3,65 M. In der Entfernung von 20 M. vom innern Ende her befindet sich eine Thür, die in den Seitenflügel des Skenengebäudes führt. Das Thor der Parodos an der Orchestra ist wie der Gang selbst gewölbt. Der Bogen des Thores ruht auf einem Pfeilergesimse, das aus einigen Stäbchen und einer Welle besteht; der Bogen selbst besteht aus drei stufenweise erhöhten Streifen; der äusserste ist von einer Welle und einem Stäbchen eingefasst. — Ueber

dem Thore der Parodos befindet sich ein freier Platz, das Tribunal, 4,65 M. lang, 4,17 breit. Die zu ihm aus dem Skenenflügel führende Thür ist bereits erwähnt worden. Der ebene Platz ist in seinem hintern Theile um ein oder zwei Stufen höher als in seinem vordern; er nimmt den Raum von sechs Sitzreihen ein. Da nun überdies durch die Parodos acht Sitzreihen, deren Höhe der Parodos entspricht, unterhalb desselben weggefallen sind, so sind über dem Tribunal noch fünf Sitzreihen bis zum Diazoma.

Der Treppen sind in der untern Hälfte der Sitzreihen zehn, in der obern einschliesslich der zwei an den Wänden der Flügel hinführenden einundzwanzig. In Bezug auf die Pfeiler der obern Gallerie vertheilen sie sich so, dass eine Treppe nach je drei Pfeilern, in den der Bühne nahen Theilen jedoch schon nach je zwei Pfeilern sich befindet. Auf jede Sitzreihe kommen zwei Treppenstufen. Zu den Sitzreihen unterhalb des Diazoma gelangte man theils vom Diazoma aus, theils aus der Orchestra; zu den Sitzreihen über dem Diazoma für gewöhnlich nur von oben, von der Gallerie her. An sechs Stellen des Diazoma jedoch führen ausserdem sechs Paar schmale Treppenstufen zur obern Hälfte der Sitzreihen; jeder dieser Steige hat sechs Stufen, die nur 0,61 M. breit und ohne Geländer sind; sie können nur ausnahmsweise gebraucht worden sein. Die Breite des Diazoma wurde durch sie wenig geschmälert, indem sie am Rande des Diazoma hinaufgehen, und zwar von zwei Seiten, so dass immer zwei Steige oben zusammentreffen.

Dass die Maasse und vielleicht auch andere Angaben nicht überall ganz genau und richtig sein werden, stelle ich nicht in Abrede; Irrthum ist in dergleichen Einzelheiten zu leicht möglich. Um indess die Vorstellungen vieler Einzelheiten zu fixiren, waren die Angaben nöthig. Fremde Angaben habe ich absichtlich nicht benutzt.

27) Ueber das Episkenion.

In Bezug auf den obersten Theil der Skene, das Episkenion, sagt Schneider (att. Theat. p. 92 No. 114): „der Raum über der Bühne und unter dem Bühnendache hiess *ἐπισκήνιον*; .... was aber Vitruv 5, 7 *episcenos* und 7, 5 *episcenium* nennt, sind Aufsätze, Stockwerke der Bühnengebäude, wie sie die Römer hatten.“ In dieser Erklärung scheint mir mancherlei falsch zu sein. Das *ἐπισκήνιον* ist offenbar ein Theil der Skene, und stellt sich als solcher auch entschieden dar in den Worten des Vitruvius 7, 5, in denen Apaturios getadelt wird, dass er auf eine mannigfach verzierte und mit Dachgesims versehene Skene noch ein *episcenium* gesetzt habe, *in quo tholi, pronai, semifastigia omnisque tecti varius picturis fuerat ornatus.* Es ist ein Oberstock, oder vielmehr das oberste Geschoss. Mit Unrecht schliesst also Schneider das Bühnendach von dem Begriffe aus. Eben so unbegründet ist die Beschränkung auf die Römer; denn wenn die Hellenen *διαστεγίαι* bei ihren Theatern hatten (und sie mussten sie haben), so versteht es sich von selbst, dass sie auch einen Oberstock, ein *episcenium*, haben mussten. Endlich aber darf das Wort *episcenium* nicht auf jeden Aufsatz und jedes Stockwerk der Skene, wie Schneider zu meinen scheint, bezogen werden; denn selbst in den Worten: *item si tertia episcenos futura erit*, spricht Vitruvius (5, 7) nicht von mehrern *episceni*, da es nicht erlaubt ist zu übersetzen: ein drittes Episcenium, sondern

episcenos steht in Apposition zu *tertia*, und zu *tertia* ist *pars* zu ergänzen. Man muss also übersetzen: der dritte Theil oder das dritte Stockwerk, nämlich das Episcenium. Dass dem so ist, zeigt auch die Glosse bei Hesychios: *τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καταγώγιον*. Aber ungeachtet Pape und die neuesten Herausgeber des Passow'schen Lexikons diese Glosse kennen, erklären sie doch *ἐπισκήνιον*: „ein Theil des Theatergebäudes, vielleicht die drei(!) sich übereinander erhebenden Geschosse mit Sitzreihen(!).

28) Ueber die Bedachung der Bühne.

Strack (l. l. p. 5) glaubt, dass, wenn das Proskenion für gewöhnlich keine Bedeckung, Ueberdachung hatte, über den zwei Seitenflügeln des Skenengebäudes zwei Giebel sich befunden haben. Ueberreste derselben findet er in dem Theater zu Egesta, von dem der Unterbau erhalten sei, und Reste von Halbsäulen, ferner Reste des Giebels und Gesimsstücke aus dem innern Winkel als entscheidende Beweise für diese Anordnung des Daches sich gefunden haben. Habe dagegen das Dach nur nach der Länge des Gebäudes gelegen, so sei das Proskenion dann als ein herausgeschnittener Theil desselben erschienen. „Durch die Annahme einer Bedeckung der Bühne, fährt er fort, während der Aufführung der Schauspiele erhält man den passendsten Platz zum Aufstellen der Flugmaschinen, und zugleich den schönsten vollständigsten oberen Schluss der Decorationen. Das Dach konnte alsdann bei der so geringen Tiefe der Bühne auf die leichteste Weise durch Hervorstrecken der Balken und Sparren....gebildet werden." Ein Bühnendach nimmt auch Schneider (l. l. p. 9) an, erklärt sich aber über die Gestalt desselben nicht. Eben so wenig Geppert (altgriech. Bühne p. 102). Da er sich aber auf ein Vasenbild bezieht, welches ein gegen das Proskenion vorspringendes Dach vorstellt: so scheint dies die Form zu sein, die er dem Skenengebäude beimisst. Ist dem in der That so, so vermisse ich einen Beweis dafür. Das Vasengemälde stellt freilich die Scene aus einem Drama vor; es lässt sich aber nicht unterscheiden, ob das dargestellte Dach der festen Skene oder der Decoration zugehört. Ich halte es für einen Theil der Decoration, Geppert für das Dach der Skene. Wer mithin durch das Gemälde etwas in der Beziehung beweisen will, muss zuerst beweisen, wem das Dach zufällt. — Aber auch mit Strack's Vorstellungen kann ich nur sehr bedingt mich einverstanden erklären. Das Theater zu Aspendos, das Skenengebäude sammt den Flügeln, obgleich bis oben hin erhalten, zeigt keine Spur von schräg aufwärts gehenden Dachflügeln; es kann, wie die obersten Theile zeigen, nie dergleichen gehabt haben. Eben so wenig habe ich bei andern Theatern, deren Bühnenreste noch erheblich sind, bei denen zu Myra, Tlos, Pinara, Side, Perge, eine Spur von Dach oder wenigstens von Steingliedern finden können, die auf das ehemalige Dasein desselben hingewiesen hätten. Nirgends findet man in diesen Theatern, was bei andern einst überdachten Gebäuden meist, fast regelmässig der Fall ist, Reste von Dachziegeln, geschweige denn grössere Stücke derselben. Nimmt man dazu, dass ein Phryktorion, wie es der Agamemnon des Aischylos nöthig macht, dass mehrere andere Scenen bei Aischylos und Sophokles, dass mancherlei Maschinen einen freien offenen Ort über der Skenenfront nöthig machen; endlich dass, wenn *Nero e proscenii fa-*

stigio herabsieht, dies am begreiflichsten wird, wenn er an Zinnen stand, welche den oberen Rand der Skene einfassten: so glaube ich, dass man nicht geneigt sein wird, Strack's Ansicht festzuhalten. Vielmehr, da in keinem Falle alle Theater mit schräg abfallenden Dächern versehen gewesen sind, so wird es darauf ankommen festzustellen, wie weit bestimmte Spuren, die auf eine anderweitige Art der Bedachung hinweisen, vorhanden sind. Dass Vitruvius über die Beschaffenheit des Skenendaches nichts sagt, ist kein entscheidendes Moment.

29) Ueber die Bedeutung von λογεῖον, προσκήνιον und παρασκήνιον.

In Bezug auf das Logeion der Hellenen sagt Vitruvius (5, 7): *ejus logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim*, hinsichtlich des Römischen *pulpitum* (5, 6): *ejus pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus.* — Ueber die Ausdrücke ὀχρίβας, λογεῖον, προσκήνιον und *pulpitum* cf. Geppert altgriech. Bühne p. 99 und Sommerbrodt *de Aesch. re scenica* I p. 23. Was aber insbesondere das Wort προσκήνιον anlangt, so bezeichnet es eigentlich das vor der Skene, vor der Skenenfront Befindliche, und Isidor definirt also richtig *locus patens et liber in fronte scenae, in quo actores histrioniam exercebant.* In dem Sinne braucht es auch Apulejus (cf. Schneider's att. Theat. p. 80), und es entspricht demnach ganz dem Begriffe, den wir mit Bühne verbinden. Dass es identisch mit *pulpitum* ist, ersieht man aus Servius (zu Virg. Georg. 2, 381): *proscenia . . . . sunt pulpita ante scenam, in quibus ludicra exercentur.* Wenn der Pluralis des Wortes von der Bühne eines Theaters gebraucht wird, so hat es nichts Auffallendes, da es sich alsdann auf alles vor der Skenenwand Befindliche, auf die dortigen Räumlichkeiten beziehen lässt. Inzwischen wird das Wort auch von dem gebraucht, was unmittelbar an den freien Raum auf der Skene anstösst, nämlich von der Skenenfront selbst. In dieser Bedeutung steht es bei Suetonius (Nero c. 12), wenn er sagt, dass *Nero e proscenii fastigio* zugesehen habe, desgleichen c. 26 *ex parte proscenii superiori.* Besonders festzuhalten ist diese Bedeutung in der Inschrift zu Patara (*Corp. inscr.* No. 4283), in der es heisst: τὸ προσκήνιον, ὃ κατεσκεύασεν ἐκ θεμελίων ὁ . . . . Τιτιανὸς, καὶ τὸν ἐν αὐτῷ κόσμον καὶ τὸ περὶ αὐτὸ, καὶ τὴν τῶν ἀνδριάντων καὶ ἀγαλμάτων ἀνάστασιν. Denn wenn man die hierauf folgenden Worte: καὶ τὴν τοῦ λογείου κατασκευὴν καὶ πλάκωσιν nicht ausser Acht lässt, so ist klar, dass man bei προσκήνιον weder an die Ornamente denken darf, die an- oder auf der Bühne aufgestellt waren, noch an die Bühne selbst, an das λογεῖον. Denn beides ist noch ausser dem προσκήνιον genannt. Letzteres, welches von Titianos von Grund auf aufgeführt wurde, kann also nur die Skenenfront sein, und an und neben ihr war der genannte Schmuck aufgestellt.

Das Wort geht hier in die Bedeutung von σκηνή über, bezeichnet aber nur den Theil derselben, der den Zuschauern zugekehrt ist, während σκηνή das gesammte Bühnengebäude umfasst; weshalb auch Vitruvius sagen konnte *proscenii pulpitum*, ein Ausdruck, an dem Stieglitz (Beitr. I p. 178) Anstoss genommen hat. Sommerbrodt freilich (l. l. I p. 23) will

mit Rücksicht auf die Patareïsche Inschrift einen Unterschied zwischen λογεῖον und προσκήνιον insofern machen, *quod proscenium significat omnem qui ante scenam est locum, id est et ipsam substructionem ex lapide factam et pulpitum, in quo loquebantur histriones, logeum autem solum pulpitum ligneum substructioni impositum.* Es ist dies aber ein Nothbehelf. Das Aufführen des προσκήνιον ἐκ θεμελίων ist bei der hohen Skenenfront ganz gerechtfertigt, dagegen unpassend bei dem Logeion, das selbst da, wo es Mauern als Unterlage hatte, eben nur aus diesen Grundmauern bestand. Ferner wenn προσκήνιον das Logeion, so weit es aus Stein bestand, bedeutete: so konnte von der Ausschmückung desselben nicht eher die Rede sein, als bis auch die Dielung desselben genannt war; demnächst würde auch, προσκήνιον im Sinne von Sommerbrodt gefasst, die Erbauung desselben und ἡ τοῦ λογείου κατασκευὴ καὶ πλάκωσις eine unerträgliche Tautologie sein. Endlich ist das Proskenion, im Sinne von Sommerbrodt als Logeion gefasst, nicht der Ort, welcher durch vielen Schmuck verengt werden durfte; und man wird dem also nicht ausweichen können, das Proskenion in der Inschrift als Bühnenfront zu fassen. Einen weitern Beweis dafür finde ich in den Worten (Cramer *anecd. Par. I p.* 19) εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν, ἐκκυκλήματα καὶ περιάκτους (denn so muss man wohl mit Sommerbrodt l. l. I p. 14 schreiben) καὶ μηχανὰς ἐξώστρα(ς) τε καὶ προσκήνια καὶ διστεγίας, καὶ κεραυνοσκοπεῖα καὶ βροντεῖα, καὶ θεολογεῖα καὶ γεράνους, καί που καὶ ξυστίδας καὶ βατραχίδας etc., wo die Bedeutung, welche Sommerbrodt dem Proskenion beilegt, nicht anwendbar ist. Er meint daher, Aischylos könne nimmer das Proskenion erfunden haben; denn als der Ort, an dem die Schauspieler im Drama aufträten, müsse es von Anfang an da gewesen sein; und da er zugleich findet, dass die dem Aischylos beigelegten Erfindungen sehr durcheinander geworfen seien, so ändert er προσκήνια in παρασκήνια. Die Paraskenia, die Seitenflügel der Bühne, seien es, die Aischylos nicht habe entbehren können, als er die Zahl der Schauspieler vermehrte und mehr Thüren als bisher brauchte. — Aber ganz abgesehen davon, ob die Seitenflügel die Zahl der Thüren vermehrt haben, so ist eine so grosse Unordnung in der Aufzählung der Erfindungen, wie Sommerbrodt andeutet, nicht da; vielmehr werden meist verwandte Dinge, Maschinen oder Theatertheile, paarweise verbunden. Aber selbst wenn man die Verwirrung in der Aufzählung zugeben müsste, so folgt daraus noch nicht, dass der Schriftsteller des Gegenstandes unkundig gewesen ist, und ich fürchte fast, indem Sommerbrodt die Proskenien verwirft, die διστεγίαι keines Wortes würdigt, raubt er, der die Verdienste des Aischylos um die Hellenische Bühne darstellen will, demselben zwei seiner folgenreichsten und sinnigsten Erfindungen, die Bühnenwand oder Skenenfront und das zweite der einfachen Wand aufgesetzte Geschoss. So lange die Handlung des Drama sich auf der Erde bewegte, oder so lange die Erscheinungen aus der Götterwelt auf der Bühne nur höchst unvollkommen dargestellt wurden; so lange die Götter gerade wie die Menschen auf irdischen Pfaden erschienen, oder das Aussergewöhnliche mehr angedeutet als dargestellt, mithin Vieles der Phantasie der Zuschauer überlassen wurde, bedurfte es als Skene nur der Wand eines einstöckigen Hauses, und zwar mit einer oder mit mehrern Thüren. Als aber die Decorationen vervollkommnet wurden, um die Oertlichkeiten, an denen die

Handlung sich bewegte, treuer, wenigstens anschaulicher als bisher darzustellen; als der Schauplatz der Handlung auf grosse Höhen, auf steile Felsen hin verlegt wurde, als die Götter sichtlich von den Wohnungen der Himmlischen heruntersteigen, schweben, unter Donner und Blitz erscheinen, verschwinden sollten, da wurde eine Menge von Maschinen nöthig, vermittels deren man dem menschlichen Unvermögen zu Hülfe kommen musste, da bedurfte es Räumlichkeiten, die darauf berechnet waren, die Maschinen aufzustellen, vor den Augen der Zuschauer zu verbergen und in Thätigkeit zu setzen. Jetzt genügte die frühere einfache Skenenwand nicht mehr, sondern es wurde eine neue nöthig, die darauf berechnet war, den höher gespannten Forderungen nachzukommen; diese Wand musste zu bedeutender Höhe hinaufgeführt werden, um, was der Luft und dem Himmel zufiel, auch an einem entsprechenden Orte der Bühne zur Erscheinung zu bringen, und der Mann, der dies erfand, war Aischylos. Denn da er das Grossartige, Gewaltige, Aussergewöhnliche in seinen Darstellungen liebte und erstrebte, so hatte er besonderen Anlass zu suchen, wie er es ermöglichte. Dass er die Mittel dazu fand, wird in den von Sommerbrodt beanstandeten Worten gesagt und mit *προσκήνια* und *διατεῖναι* bezeichnet, jenes als die für das complicirtere Drama, die Maschinen und die Decorationen befähigte Bühnenwand, dieses als das zweite höhere Stockwerk, welches er zuerst dem Erdgeschosse der Skene hinzufügte. Auch hier ist also Proskenia ganz in dem Sinne zu fassen, in dem es in der Inschrift zu Patara sich findet, nämlich als Skenenfront.

Vieldeutig ist auch das Wort Paraskenion, und zwar ist die Bedeutung, die am häufigsten in dasselbe gelegt wird, nämlich Seitenflügel der Skene, am wenigsten durch Zeugnisse der Alten gesichert. Vitruvius braucht das Wort gar nicht; Pollux zählt zwar die *παρασκήνια* unter den *μέρη τοῦ θεάτρου* auf, aber ohne eine Erklärung derselben zu geben. Geht man von der Etymologie aus, so müssen die *παρασκήνια* sein, was sich neben der *σκηνή*, an der Skene hin befindet, *loca propter scenam sita*, wie Sommerbrodt l. l. I p. 22 sagt; und es steht demnach dem Proskenion entgegen. Was aber in jedem einzelnen Falle darunter zu verstehen ist, das kann ein sehr Mannigfaltiges sein. Dass es von Räumlichkeiten gebraucht wird, die von Mauern umschlossen waren, ersieht man (abgesehen von der Erklärung des Suidas s. v. *σκηνή*) aus dem Scholion Bavar. zu Demosthenes (in Mid. cap. 7). Denn nach dem daselbst als Gewährsmann citirten Theophrastos ist es *ὁ περὶ τὴν σκηνὴν ἀποδεδειγμένος τόπος ταῖς εἰς τὸν ἀγῶνα παρασκευαῖς*. Und zwar waren die Räume dazu bestimmt, die für die Aufführung von Dramen erforderlichen Geräthe und Decorationen aufzunehmen. Aber nicht nur diesen Raum selbst bezeichnete das Wort, sondern auch speciell die zu demselben führenden Thüren. Den Beleg dafür liefert Alkiphr. ep. II p. 230 Bergl. Denn wenn es da heisst, dass das Mädchen, welches für den Geliebten die Garderobe zurichtet und an dem, was demselben auf der Bühne begegnet, den lebhaftesten Antheil nimmt, an den Paraskenien steht (*τοῖς παρασκηνίοις ἕστηκα*): so sind dies die Thüren an der Bühne vor den zur Aufbewahrung der Garderobe bestimmten Räumlichkeiten, wie aus des Didymos Erklärung zu ersehen ist, der in dem angeführten Schol. *τὰς ἑκατέρωθεν τῆς ὀρχήστρας εἰσόδους* nennt. Denn da an die Parodoi wegen dessen, was das Mädchen vor hat, nicht gedacht

werden kann, andere Eingänge aber zum Skenengebäude nicht constatirt sind: so bleibt schwerlich eine andere Deutung übrig. Freilich ist die Ausdrucksweise des Didymos ziemlich unbestimmt, und man ist genöthigt, ὀρχήστρα hier nach späterem Gebrauch im Sinne von λογεῖον zu fassen. Denn *orchestra pulpitus erat scenae* heisst es bei Isidor (18, 44). — Weit bestimmter sind die Erklärungen des Etym. M. p. 653, 7: παρασκήνια αἱ εἰς τὴν σκηνὴν ἄγουσαι εἴσοδοι; ferner in Bekk. anecd. p. 292, 12: παρασκήνιά ἐστιν εἴσοδοι αἱ εἰς τὴν σκηνὴν εἰσάγουσαι, und bei Photios p. 389, 21: παρασκήνια αἱ εἴσοδοι αἱ εἰς τὴν σκηνήν. Daraus ergiebt sich aber auch, dass die Worte des Demosthenes (in Mid. cap. 7) τὰ παρασκήνια φράττων, προσηλῶν von Ulpianos richtig erklärt sind mit τουτέστιν ἀποφράττων τὰς ἐπὶ τῆς σκηνῆς εἰσόδους, die er im Verfolg der Erklärung geradezu θύραι nennt. Anders Sommerbrodt (l. l. p. 23); er sagt: *Demosthenis aetate παρασκήνια aedificia fuisse in utroque scenae latere exstructa, per quae chorus posset in orchestram intrare.* Aber besondere Gebäude sind für den Chor nicht da gewesen, und nur die Thüren liessen sich absperren oder vernageln. Die Flügel der Bühne scheint das Wort nur bei Aristeides (II p. 397, 3) σὺ τὴν σκηνὴν θαυμάζων τὰ παρασκήνια ἠτιάσω καὶ τοὺς λόγους ἀφεὶς ἐτήρεις τὰ παραθέγματα· οὕτω πόρρω τοῦ νόμου βαίνεις· zu bezeichnen. Dass es seiner Etymologie nach dazu ganz geeignet ist, versteht sich von selbst. — Wenn dagegen Bernhardy Grundr. der griech. Litt. II p. 626 sagt: „die schmalen Gänge, welche zum Raume zwischen Scene und Orchestra führten, sind παρασκήνια", womit die Parodoi bezeichnet zu werden scheinen: so vermisst man den Beweis dafür sehr ungern.

30) Man vergleiche die Grundrisse der Theater zu Syrakusai, Akrai, Tauromenion, den des grossen Theaters zu Pompeji, nicht minder die der Theater zu Tusculum, Faleria, Termessos, Herculanum, Calama, des Marcellus zu Rom, des Odeion bei Tibur; auch in Saguntum und Side, vielleicht auch in Segeste scheint Gleiches der Fall zu sein.

31) Ueber die Breite der Bühne, die Steigung der Sitzreihen und über das Princip bei der Anlage der Theater.

Strack und Rothmann beschränken, wie aus den von ihnen gelieferten Ansichten des antiken Theaters zu ersehen ist, die Breite der Bühne bedeutend. Auf welche Gründe hin sie es thun, weiss ich nicht. Aber so viel scheint fest zu stehen, dass dies mit den Regeln des Vitruvius, wie mit dem, was die Monumente zeigen, in Widerspruch steht. Ferner, wenn die Seitenflügel bis nahe an die offene Orchestra vorgerückt werden, so wird dadurch den auf den Enden der Sitzreihen befindlichen Zuschauern (und zwar keinem geringen Theile derselben) ein Theil des Proskenium verdeckt. Eben um deswillen, damit dies nicht geschehe, können auch die umfänglichen und hohen plastischen Gruppen, die z. B. Rothmann auf den Enden des Diazoma aufstellt, nicht da gewesen sein. Dergleichen Ungehörigkeiten haben sich die Hellenen in den guten alten Zeiten gewiss nie erlaubt.

Ausserdem gehen Strack und Rothmann in ihren Ansichten sehr ver-

schwenderisch mit dem Raume um. Von einem so geräumigen Diazoma, wie sie darstellen (im Vordergrunde muss man fast einen grossen freien Platz vermuthen), ist nirgends bei den antiken Theatern eine Spur. Aber auch die Sitzreihen steigen nicht so allmählich an, wie sie es dargestellt haben. Denn bis zu welcher Ferne von der Bühne würden dann die auf der dreissigsten Sitzreihe befindlichen Zuschauer gerückt worden sein! bis dahin, wo sie vielleicht kaum noch etwas sehen, sicher nichts hören konnten. Die Alten hatten dafür zu sorgen, dass eine ungeheure Volksmenge im Theater nicht nur Platz fand, sondern auch sehen und hören konnte; und wie sie darum von dem bei uns gewöhnlichen Ovale, in dem die Logen liegen, keinen Gebrauch machen konnten, so mussten sie auch die Sitzreihen mehr zusammendrängen und steiler ansteigen lassen.

Endlich kann ich nicht umhin, hier gelegentlich zu berühren, was Geppert (altgriech. Bühne pag. 94 sagt: „was für ein Princip sie (die Griechen) im Grossen bei der Anlage dieser Bauwerke befolgten, ist nun freilich nicht überall nachzuweisen. Wie neuere Reisende indessen bemerkt haben: so wandten sie die Sitzplätze gern dahin, wo sich die schönste Aussicht eröffnete.“ Anderes der Art findet sich auf pag. 95. Es scheint demnach, als ob die Rücksicht auf die anmuthige Natur und die grossartige Aussicht, die man den Zuschauern nicht entziehen wollte, es gewesen sei, was man bei Anlage eines Theaters vorzugsweise ins Auge gefasst habe. So wenig man aber Kirchen darum auf Bergen anlegt, damit die Leute während des Gottesdienstes noch eine anderweitige Erquickung und Unterhaltung haben: so wenig kann eine ähnliche Rücksicht bei den Hellenen in Bezug auf die Anlage der Theater obgewaltet haben. Vitruvius verlangt allerdings einen gesunden, von Sumpfluft freien Ort, und die Hülfe, welche der Felsberg dem Anbringen der Sitzreihen gewährte, veranlasste allerdings fast immer, einen Ort an einer Berglehne zum Theater auszuwählen. Wo es anging, suchte man ausserdem den Wirkungen einer glühenden Sonne auszuweichen. Aber auf die schöne Aussicht hat man keine Rücksicht genommen; am allerwenigsten wird um ihretwillen etwa die Bühne in der Breite verringert worden sein. Eine schöne Aussicht geniessen die Reisenden jetzt freilich oft von den Sitzreihen der antiken Theater aus; die Alten genossen sie nicht, so lange das Bühnengebäude stand. Denn da dasselbe die Höhe der die Sitzreihen umgebenden Gallerie hat, so ist auf den meisten Sitzen auch dann, wenn die Bühne verschmälert wird, nichts von schöner Aussicht zu sehen. Da aber, wo die Bühne der ganzen Orchestra und etwa der Hälfte der Sitzreihen queer vorliegt, ist jede Aussicht den Zuschauern abgeschnitten, und nur das Dach der Gallerie und die äussersten Enden der obersten Sitzreihen konnten noch einige Umsicht gestatten. Daher kann ich auch nicht eher glauben, dass die Athener von den Sitzreihen ihres Theaters aus Hafen, Schiffe und dergleichen mehr übersehen haben, als bis der Beweis geführt wird, dass dies für die Zuschauer möglich gewesen sei.

32) Schneider ist bekanntlich derjenige, welcher das Logeion in der Mitte weit in die Orchestra vortreten lässt, cf. No. 93. 99 und den Grundriss des Theaters in seinem att. Theat.

33) Ueber die Bedeutung von ὑποσκήνιον.

Sommerbrodt bestimmt das *hyposcenium* (*de Aesch. re scen.* I. p. 25) als den *locus sub pulpito situs, cujus anteriorem partem, quae sola conspiciebatur, orchestrae conterminam, parvis signis atque columnis exornatam fuisse dicit Pollux.* Derselben Ansicht ist Geppert (l. l. p. 100). Er findet das *hyposcenium* mit Strack (l. l. p. 4) unter dem Logeion, mit seiner Vorderseite den Zuschauern zugekehrt, und er vermuthet, es sei der Ort gewesen, an dem die Musiker und ähnliche Personen gewesen seien. Die Bestimmungen von Stieglitz (Beitr. I. p. 178) und Genelli (l. l. p. 47) kommen im Wesentlichen auf dasselbe hinaus. Nur Schneiders Vorstellung ist abweichend; er sagt (l. l. p. 8): „zur Orchestra gehörte noch das Hyposkenion, auch Konistra genannt, die zwischen der eigentlichen Orchestra einerseits und dem Logeion und dem Paraskenion andererseits liegende ungedielte, und nur mit Sand bestreute Grundfläche, ... in welcher Säulen und Statuen als Verzierungen standen." Diese Ansicht ist aber allgemein verworfen worden, und zwar mit Recht; denn es wird dadurch ein Theil des Theaters, der ein Theil der Skene sein muss, zu einem Theile der Orchestra gemacht. Aber auch die andere Ansicht, die fast allgemeine Geltung erlangt hat, scheint mir auf einer falschen Auslegung der Worte des Pollux zu beruhen. Die Worte desselben sind (§. 124): *τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον, ὑπὸ δὲ λογεῖον κείμενον*, d. h. das Hyposkenion war mit Säulen und Bildsäulen geschmückt an der dem Theatron zugekehrten Seite, darunter aber liegt das Logeion. Hier vertragen sich die zwei Bestimmungen *πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον* und *ὑπὸ δὲ λογεῖον κείμενον* mit der gewöhnlich angenommenen Bedeutung von *ὑποσκήνιον* in keiner Weise. Denn dass das Hyposkenion, wenn es in dem gewöhnlichen Sinne gefasst wird, an keiner andern Seite, als an der den Zuschauern zugekehrten, welche allein frei und darum sichtbar war, geschmückt war, versteht sich von selbst. Der erste Zusatz ist also selbst dann, wenn man unter Hyposkenion den ganzen unter dem Logeion befindlichen Raum versteht, ganz überflüssig und darum auffallend. Noch mehr ist es der zweite; denn das Logeion liegt entschieden nicht unter dem Hyposkenion, sondern darüber; der Zusatz ist falsch. — Aber man begreift auch, wenn die gewöhnliche Bedeutung von Hyposkenion festgehalten wird, nicht, warum es vor andern Theilen vorzugsweise geziert und geschmückt worden ist. Die vordere Wand des Logeions war eine bei den Römern, wenn dem Vitruvius zu trauen ist, fünf Fuss, bei den Hellenen zehn bis zwölf Fuss hohe Wand, die den Zuschauern, obgleich ihnen zugekehrt, nicht stark in die Augen fallen konnte, da Aller Blicke nicht an ihr hafteten, sondern über sie hinweg auf das Logeion, wo die Handlung des Drama vor sich ging, gleiten mussten. Ueberdies wenn die Aussicht auf das Logeion nicht sollte gehindert werden, konnten, wie auch Sommerbrodt bemerklich macht, alle Ornamente der Wand nur

klein sein. Aber wozu an der unbedeutenden Fläche noch ἀγάλματα, während Säulen oft genug der einzige Schmuck an den Fronten grosser Gebäude gewesen sind? Nun vergesse man aber auch nicht, dass diese Wand, wie das Logeion, nichts Bleibendes war, sondern in den älteren Zeiten nur auf kurze Zeit aufgeschlagen wurde; man vergegenwärtige sich, dass dicht an der Vorderwand des Logeion die in die Orchestra einmündenden Parodoi waren, dass die in der Orchestra stattfindenden Reigen des Chores einen möglichst freien Raum vor dem Logeion nöthig machten, um einzusehen, wie verkehrt es gewesen wäre, hätte man jene Wand mit mancherlei Schmuck überladen. Was sich leicht durch Decken, wie auch Genelli (l. l. p. 71) schon eingesehen hat, durch Tapeten oder eine mit Säulen und anderem Schmucke bemalte Decoration erreichen liess, was selbst auf der Bühne, wie sich bald zeigen soll, auf ähnliche Weise den Zuschauern vor Augen gebracht wurde, das soll hier ohne alle Noth und Veranlassung durch Säulen und Statuen hergestellt worden sein! Gewiss nicht; denn Pollux kann hier nicht mehr von der den Zuschauern zugekehrten Wand des Logeion reden. Er erwähnt zuerst die Orchestra, geht mit ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς in §. 123 zur Bühne über, nennt gleich darauf das ὑποσκήνιον und unmittelbar danach die Thüren der Skene. Wenn man hier dem Pollux nicht Unordnung in Aufzählung der Theatertheile zur Last legen will, so muss das Hyposkenion ein Theil der Skene sein. Das ist es auch, wie schon Groddeck eingesehen hat (cf. Geppert altgriech. Bühne p. 100; das Buch von Groddeck ist mir nie zu Gesicht gekommen), und zwar ist es der untere Theil, das untere Geschoss der Skene. Dieses war mit Säulen, wie Vitruvius sagt, und mit Bildsäulen, deren nebst anderm Schmuck die Patareïsche Inschrift erwähnt, geschmückt; dieses hatte ausser der den Zuschauern zugekehrten Seite auch eine andere, an der man Schmuck voraussetzen konnte; mit der Sohle dieses Stockwerkes gleich liegt das Logeion, es liegt also unter ihm; endlich ist der Schmuck am Unterstocke der Skene der Hauptschmuck der Skene und des Theaters, und man sieht also, warum Pollux desselben gedenkt. Seine Benennung führt dieser Theil der Bühne, wie man aus ὑπώρεια, ὑποτραχήλιον, ὑποσκαλμίς, ὑπόξυλος, ὑπολύριον und andern Wörtern ersieht, davon, dass er den untern Theil der Bühne (ὑπό) einnimmt. Dass das Hyposkenion aber auch den innern Raum dieses Geschosses mit umfasst, ersieht man aus Athenaios XIV. p. 631 f. (cf. Sommerbrodt l. l. I. p. 26). Denn Asopodoros, der das Beifallklatschen der Zuschauer ἐν τῷ ὑποσκηνίῳ hört, die Veranlassung zu demselben aber nicht sieht, kann sich nur hinter der Decoration der Skene in den Paraskenien oder in deren Nähe befunden haben. Unter dem Logeion kann er nicht gesteckt haben; hätte er aber an der Vorderwand des Logeion gestanden, so hätte er die Veranlassung des Beifalls wohl merken können. — Dass übrigens der als Hyposkenion bezeichnete Theil der Skene auch anderweitigen Begriffen sich subsummiren lässt, und daher auch andere Benennungen führen kann, leugne ich keineswegs. Aber dies ist eben so wenig auffällig, als wenn einem und demselben Zimmer die Benennungen: Vor-, Vorder-, Unter-, Nebenzimmer und vielleicht noch andere gegeben werden können. Insofern bei dem Hyposkenion nur an die dem Theatron zugekehrte Seite der Skene gedacht wird, kann es auch Proskenion genannt werden; insofern dabei

an den ganzen im Unterstocke der Skene befindlichen Raum gedacht wird, geht es in die Bedeutung des Paraskenion über. — Wenn Sommerbrodt, um das Wort *ὑποσκήνιον* zu erklären, auf Stellen zurückgeht, in denen sich *ὑπὸ τὴν σκηνήν* oder *ὑπὸ τῆς σκηνῆς* mit einem Verbum der Bewegung verbunden findet: so greift er fehl; denn es ist nicht gleich, ob z. B. Jemand in dem Hyposkenion herumgeht, oder ob er *ὑπὸ τὴν σκηνὴν περιπατεῖ*. Denn Phokion, um bei dem aus Plutarchos entnommenen Beispiele (l. l. p. 25) stehen zu bleiben, der kurz vor Beginn des Drama, als das Theater mit Menschen sich füllte, und man auch in den Paraskenien mit den Vorbereitungen für die nahe Aufführung beschäftigt sein musste, *ὑπὸ σκηνὴν περιπατεῖ*, kann dazu nicht den innern Theil des Theatron, die Vorderwand des Logeion oder dieses selbst oder die Paraskenien zum Orte, wo er meditirte, sich ausgesucht haben. Da er aber auch nicht unter dem Logeion oder in den Kellern der Skene gewesen sein kann, so bedeutet der Ausdruck des Plutarchos nichts, als dass Phokion in der Nähe der Skene, des Theaters, herumwandelte, ohne sich durch die zuströmende Volksmenge in seinen Betrachtungen stören zu lassen. Eben so wenn Pollux §. 128 den Zweck des Ekkyklema darein setzt, das *ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόῤῥητα πραχθέντα* den Zuschauern zur Erscheinung zu bringen: so deutet er damit auf das hinter den Coulissen Vollbrachte hin; welchen besondern Theil der Skene er damit meint, das hängt von der Stellung des Ekkyklema ab; an das Hyposkenion ist nicht zu denken.

34) Das Dasein der gesammten Decoration hat nur Böttiger geleugnet. Er sagt (kleine Schrift. I. p. 401): „die Mittelthür (der Skene) bezeichnete einen königlichen Palast, das Haus eines attischen Bürgers im Lustspiele, den Eingang in eine Hauptgrotte im Schäfer- und Satyrspiele. Eben diese Bewandniss hatte es mit den beiden Seitenthüren u. s. w. Man würde sehr unrecht thun, wenn man sich diese Thüren als wirklich gemalte Häuser, Tempel und Paläste vorstellen wollte, deren Fronte in die Strasse hinausgegangen sei. Es waren, dünkt mich, blosse Thüren in der Queerwand der Hinterbühne. Aber man dachte sich dabei die Tempel, Häuser, Grotten."

35) Geppert altgriech. Bühne p. 112 äussert, dass die Thymele je nach der Bedeutung, die sie durch die Handlung erhielt, ihm scheine Veränderungen unterworfen gewesen zu sein; und p. 114 scheint er die Orchestra mit Gräbern und Altären eventuell auszustatten. Er denkt sich, wo es nöthig war, in ihr das Hemikyklion aufgestellt, die Parodos und die Vorderseite des Logeion entsprechend der Handlung verziert. Genelli (Theat. zu Athen) dagegen meint, dass die Orchestra ohne Decoration gewesen sei, obgleich er auch der Ansicht ist, dass die Thymele in ihr als Altar oder Grab gebraucht worden sei (p. 71 u. 72).

36) Dieser Ansicht ist Overbeck; er sagt: (Pompeji p. 127): „Da zunächst in der überwiegenden Mehrzahl aller Tragödien.... der Ort der Handlung der Platz vor der königlichen Burg oder dem Palast des Fürsten

war, so gestaltete man diese überwiegend häufige Hauptdecoration der Hinterwand nicht durch Malerei, sondern man bildete die Hinterwand der Bühne selbst . . . . realer Weise als Façade des Königspalastes.“ Sollte die Decoration dagegen einen anderartigen Schauplatz zeigen, so lässt Overbeck p. 128 gemalte Decorationen eintreten. — Der Ansicht, dass man überhaupt durch die Decorationen mehr angedeutet als dargestellt habe, huldigt auch Ottfr. Müller in der Griech. Lit.-Gesch. II. 62, wenn er sagt: „die Griechen verlangten im Theater keine treue und ausführliche Nachbildung, sondern schon eine geringe Andeutung genügte, ihre leicht bewegliche Phantasie in die gewünschte Thätigkeit zu setzen,“ weshalb er auch p. 61 äussern konnte: „es bedurfte keiner Einrichtung zur gänzlichen Veränderung der Bühnendecoration, wie sie erst im römischen Theater aufkam.“ Ferner Geppert in: Eing. p. 7 und altgriech. Bühne p. 157—159, der an dem zuletzt genannten Orte andeutet, dass die Komödie in manchen Fällen sich mit Andeutungen begnügt habe, die mehr dazu geeignet waren, die Scene zu charakterisiren, als die Illusion zu befördern. Endlich, wie es scheint, auch G. Hermann (*de re scen. in Aesch. Or.* p. 4).

37) Anders urtheilt Genelli; er sagt (Theat. z. Athen) p. 70: „Wo der Schauspieler (in der Komödie) die Skene nicht zu bemerken sich stellte, oder für was Anderes zu halten als sie gerade darstellte, wurde das gleiche dem Zuschauer zugemuthet, und dieser fügte sich um so williger, je mehr er dabei zu lachen bekam,“ und p. 59 Anm. 9: „Die alte Komödie hat sicher noch weniger verwandelt (als die Tragödie): auch hierin muthete sie der Einbildungskraft ihrer Zuschauer gar vieles zu, und selbst, wenn sie einmal einige Täuschung hervorgebracht hatte, mochte sie gern sie gleich wieder muthwillig zerstören.“

38) Genelli l. l. p. 55: „Der untere Theil (der Skene) musste immer meist in plastischer Wirklichkeit gebildet, mithin, was die starren Theile betraf, gemeiniglich aus Holz construirt werden. Denn dieser Aufenthalt, er mochte darstellen was er wollte, griff immer mit körperlicher Wirklichkeit in das Spiel ein: man musste in denselben eingehen, man musste sich in ihn zurückziehen und wieder aus ihm hervortreten können. Der obere Theil hingegen, so viel jene Construction von der Höhe der Skenenwand unbedeckt liess, wurde durch ein bloss graphisches Bild bekleidet, das dazu diente, die anderweitigen nicht unmittelbar ins Spiel eingreifenden Umgebungen darzustellen. Pag. 59: „bei (der unteren Decoration) war an eine blosse Wegschiebung, wie bei den Katablemen, nicht zu denken, sondern sie musste Glied für Glied abgenommen und durch die Haupt-Thüren der Skenenwand fortgeschafft werden. Dieserwegen musste bei vorhabenden Verwandlungen immer darauf Bedacht genommen werden, dass der nöthigen Abänderungen nicht allzu viele vorkämen. Eine gänzliche Umwandelung mitten im Fortgang der Handlung, z. B. eines Tempels in eine Wildniss, war zu oftest des Zeitaufwandes wegen gar nicht zulässig.“ Pag. 60, wo erwähnt ist, dass die Skene im Prometheus den öden Gipfel des Kaukasus darstellte, und dass der Hauptgegenstand, eine kahle Felsspitze, die im Grunde das ganze Proskenion ausfüllte, in der Mitte auch

die ganze Höhe der Skene erreichte, heisst es: „dieser Fels war aus Holz erbauet.“ Aehnliche Ansichten in Bezug auf die Scenerie anderer Dramen finden sich p. 62, und in Bezug auf den Aias namentlich äussert er p. 67, dass hier im Anfange des Stücks drei Hütten gezimmert und mit solidem Pfahlwerk umgeben waren. Endlich p. 65: „In Stücken, wo die Handlung von Einem Tempel zu einem andern überging, wie in den Eumeniden des Aischylos, musste die Verwandelung noch sehr erleichtert werden; indem es hier nicht leicht nöthig werden konnte, mehr als die Statuen und Akroterien, das Giebelfeld, etwa noch die Verzierungen des Frieses und die Plutei umzuändern. Diese Theile mussten daher jederzeit blosse Gemälde auf Holz oder Leinwand sein.“

Schlegel über dram. Kunst. 2. Ausg. I. p. 83: „bei den hinteren Decoration war vermuthlich manches körperlich ausgeführt, was bei uns nur gemalt wird.“

Auch Geppert äussert (altgriech. Bühne p. 159), dass die komische Scene wegen ihrer geringeren Ausstattung weit leichter verwandelt werden konnte, als die tragische, indem „nicht so viel aus dem Wege zu räumen und wieder aufzustellen war als in der tragischen Scene, wo man Statuen, Altäre, Gräber und dergleichen wegzuräumen und umzugestalten hatte.“

39) G. Hermann sagt zur Electra des Sophokles v. 4: *Ceterum vehementer falluntur, qui tragicorum verba in hujusmodi rebus ad veros locorum situs exigunt. Nam secus Athenis, quam hodie apud omnes, qui theatra habent, illud spectabatur, quod in scena repraesentatum erat, ubi satis erat cerni, quae fama nota essent, etiamsi et specie et situ multum a veris differrent.*

Geppert (altgriech. Bühne p. 137 ff.) tritt dieser Ansicht entgegen, indem er die Regel auf die Mehrzahl der vorhandenen Dramen nicht angewendet wissen will. „Man darf sie vielmehr, sagt er, nur auf solche Stücke anwenden, wo die Scene entweder den Athenern in der That nur durch Hörensagen bekannt geworden war, wie etwa in den Persern des Aeschylos, in der Helena des Euripides, in der Iphigenie in Tauri, oder da, wo sie ein völlig mythisches Local hat, wie im Prometheus des Aeschylos, oder endlich da, wo sie rein erfunden ist, wie in der Elektra des Euripides; denn wer möchte sich überreden zu glauben, dass man der Natur nicht mehr getreu geblieben wäre, wenn die Scene Marathon, oder Eleusis, oder Kolonos, oder den Areshügel in der Stadt selbst, oder Delphi, kurz einen von den Orten darzustellen hatte, die jeder Athener kannte oder von denen er sich wenigstens nach den Berichten Anderer ein deutliches Bild machen konnte? Welchen Grund sollte man gehabt haben, um hier Gestalt und Lage der Dinge zu ändern? — Ich möchte sogar behaupten, dass die Griechen sehr viel mehr Ursache hatten, an der richtigen Zeichnung der Gegenstände festzuhalten, als wir, einestheils weil phantastische Willkühr überhaupt nicht in ihrem Wesen lag, anderntheils, weil der Boden, auf dem ihre Tragödie spielte, in jeder Bedeutung des Wortes weit über der Sphäre steht, in der sich die unsrige bewegt.“

40) Pollux §. 131 *καταβλήματα ὑφάσματα ἢ πίνακες ἦσαν, ἔχοντες γραφὰς, τῇ χρείᾳ τῶν δραμάτων προσφόρους· κατεβάλλετο δὲ ἐπὶ τὰς περιάκτους ὄρος δεικνύντα ἢ θάλατταν ἢ ποταμὸν ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.* Die *πίνακες*, wie die Gewebe, welche bemalt waren, wurden also nach Pollux von oben her auf die Periakten herabgelassen. Da die an der Skenenfront befindliche Decoration nicht in gleicher Weise herabgelassen wurde, so fehlen diejenigen, welche die Benennung *καταβλήματα* auch auf die dort befindliche Decoration ausdehnen. Servius in der gleich folgenden Stelle fasst die Decoration der Periakten unter dem Namen *scena versilis* zusammen.

41) Serv. zu Virg. Georg. 3, 24: *scena, quae fiebat, aut versilis erat aut ductilis erat. Versilis tum erat, quum subito tota machinis quibusdam convertebatur et aliam picturae faciem ostendebat, ductilis tum, quum tractis tabulatis huc atque illuc species picturae notabatur interior.* Woraus die Decorationen der Skenenwand bestanden haben, ist, wie ich glaube, aus des Pollux Worten §. 125 *τὸ δὲ κλίσιον ἐν κωμῳδίᾳ παράκειται παρὰ τὴν οἰκίαν παραπετάσματι δηλούμενον* zu ersehen; es waren Vorhänge; sie bestanden also aus Zeug. Da dergleichen selbst bei den Periakten sich vorfanden, da nur in dem Falle, dass die Decorationen aus einem Zeuge bestanden, ein Wegziehen derselben leicht stattfinden konnte: so ist daran wohl nicht zu zweifeln, obgleich Servius die Decorationen der Skene mit *tabulata* bezeichnet. Freilich bedeutet das Wort zunächst eine hölzerne Tafel; da es aber in weiterem Sinne auch für Gemälde gebraucht wird, und kein Grund vorliegt anzunehmen, Servius habe das Wort mit Rücksicht auf den Stoff, aus dem die Decorationen bestanden, gewählt: so widerspricht die Notiz nicht der Nachricht des Pollux. Eine wenn auch aus noch so dünnen Brettchen bestehende Coulissenwand wäre schwierig zu entfernen gewesen; eben so schwierig war das Unterbringen derselben, wenn sie weggezogen war, da der Raum hinter den Periakten nicht von grosser Ausdehnung war. — Die *scena ductilis*, welche nach zwei Seiten hin auseinander gezogen werden konnte, und die Servius der *scena versilis* entgegensetzt, kann nur die an der Skenenfront befindliche Scenerie sein, da neben den Periakten nur die Skenenfront decorirt war. Uebrigens habe ich die Worte des Servius nicht, wie mehrere Gelehrte gethan haben, nur auf die Römische, sondern auch auf die Hellenische Decoration beziehen zu müssen geglaubt. Mag Servius bei ihnen auch zunächst an die Römische Bühne gedacht haben, die Hellenische unterschied sich von ihr darin nicht, wie die aus Pollux beigebrachten Notizen zeigen. Warum der Decoration an der Skene nur der Name *παραπέτασμα*, nicht *κατάβλημα* zukommen kann, bedarf keiner Erklärung.

42) Vitr. 5, 6 ... *loca ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonae, habentes in singula tres species ornationis, quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur mutentque speciem ornationis in frontes.*

43) Ueber die Periakten.

Pollux §. 126: *εἰ δὲ ἐπιστρέφοιεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον· ἀμφότεραι δὲ χώραν ἀπαλλάττουσι.* Hier ist der Unterschied zwischen *τόπος* und *χώρα* wohl zu beachten. Die verschiedene Bedeutung beider Wörter macht sich in Ausdrücken wie *τοὺς τῆς χώρας τόπους μεταλλάττοντα, ὁ τόπος τῆς χώρας,* in *τοπογραφία* und *χωρογραφία* sehr bemerklich. Die *χώρα* fasst demnach viele *τόποι* in sich; jene ist das Ganze, die *τόποι* sind Theile desselben. Demzufolge sagt also Pollux: wenn die rechte Periakte gedreht wurde, änderte sich nur der *τόπος* in der *χώρα;* wenn beide umgewendet wurden, erfolgte eine Aenderung der *χώρα.* Das Umwenden der rechten Periakte, welche den Zugang aus der Fremde her bezeichnete, machte also bemerklich, dass der *τόπος* neben dem Orte der Handlung ein anderer sei als der bisherige, und, da der *τόπος* meist einen in die Fremde hin führenden Weg oder eine dahinwärts liegende Strasse anzeigte, dass der nach jener Seite hin führende Weg ein anderer, nach einem anderen Orte der Fremde hin führender sei als der bis dahin gesehene. Sollte dagegen die Handlung in eine ganz andere Gegend hin verlegt werden, dann musste natürlich das bisher gesehene Bild an der Seite der Heimath wie der Fremde ein dem neuen Orte der Handlung angemessenes Aussehen erhalten; Heimath wie Fremde mussten durch Umwenden beider Periakten geändert werden. Da der neue Ort der Handlung aber nur an der Scenerie der Skene selbst bezeichnet werden konnte: so musste auch die dort befindliche Decoration allemal mit umgeändert werden. Die linke Periakte hingegen, die den Zuschauern zur Rechten lag und die Seite der Heimath andeutete, konnte begreiflicher Weise nie allein gedreht werden; denn so lange der Ort der Handlung derselbe blieb, musste die Heimath auch dieselbe bleiben. Daraus darf man inzwischen nicht folgern, dass alle aus der der Handlung des Drama benachbarten Stadt oder vom Hafen herkommenden Personen nothwendig durch die an der Periakte befindliche Thür kommen mussten. War neben dem Gebäude an der Mittelthür der Skene auf der Seite der Heimath kein zweites Gebäude erforderlich, dann konnte auch die der Mittelthür zur Seite befindliche Thür nach einem Orte der Heimath hinführen, nur freilich nach einem anderen, als der an der Eckthür befindliche Weg anzeigte. Dass dieser Fall nicht selten eintrat, wird sich bei der Analyse der einzelnen Dramen zeigen. — Wenn Genelli l. l. p. 57 Note 5 es für abgeschmackt hält zu glauben, dass nur eine Periakte gedreht worden sei: so beruht dies darauf, dass die Worte des Pollux von ihm nicht richtig aufgefasst worden sind. Wenn Geppert l. l. p. 127 meint, dass die Bestimmung des Pollux über die Seite der Heimath und Fremde nur von solchen Stücken hergenommen sein könne, die vor einer Stadt spielen: so mag die Entstehung der desfallsigen Bestimmung und Benennung damit richtig angedeutet sein. Ich hoffe aber, dass er damit nicht andeuten will, dass der Begriff der Heimath und Fremde für Stücke, die nicht bei einer Stadt spielen, wegfällt. Auch im Philoktetes z. B. ist der in die Insel führende Weg der Weg zur Heimath, der entgegengesetzte der zur Fremde gehende; und diese Rücksicht wird sich in allen Dramen geltend machen lassen. —

Was Sommerbrodt (l. l. I. p. 21) zu der Aeusserung veranlasst: *quae machinae* (nämlich die Periakten) *quum essent triangulares, nunc etiam retineo, quod olim statueram, tria illa latera antiquissimis temporibus accommodata fuisse picturis scenarum et tragicae et comicae et satyricae* sehe ich nicht ein; denn weder Vitruvius noch ein anderer Schriftsteller meldet über die *antiquissima tempora* oder eine in der Beziehung vorgegangene Veränderung etwas. Dass es in späteren Zeiten anders sein musste, giebt Sommerbrodt selbst zu. Dass ein öfteres Umwenden einer Periakte als ein dreimaliges fast nie nöthig ist, wird sich später zeigen.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE PRAXIS.

Vieles genauer bestimmen wird, als hier geschehen ist, mancherlei Neues in der Beziehung auffinden wird, was hier nicht beachtet worden ist. Ich will nur wünschen, dass es mehr Versehen und Ungenauigkeiten in Nebendingen sein mögen, was auf diesem Wege gebessert werden wird, als Hauptsachen oder die Einrichtung des Theaters im Grossen und Ganzen. Wie es aber auch in der Beziehung geschehen möge, jedenfalls wird es mich freuen, recht bald an die Stelle von Irrthümern das Richtige treten zu sehen. Es wird sich alsdann auch zeigen, ob ich Recht gehabt habe, das Object der Scenerie nicht selten nur sehr unbestimmt anzugeben, indem es mir schien, dass die Oertlichkeit, in die eine Handlung verlegt ist, nur sehr wenig in die Handlung verflochten ist und wenig bestimmend auf diese einwirkt, oder ob dies eine Folge davon ist, dass die Einrichtung der Skene nur mangelhaft von mir erkannt worden ist. Dieselbe Unsicherheit wird auch mehrmals in Bezug auf die Thüren, durch welche Schauspieler auftreten oder abtreten, sich bemerklich machen. Wo aber dergleichen Zweifel auftauchten, habe ich sie lieber offen eingestehen und darlegen, als irgendwie verdecken wollen. Sicher wird es nicht fehlen, dass Andern gelingen wird, auch in dieser Beziehung noch manchen Zweifel zu entfernen. — Der Gang und die Entwickelung der Handlung ist natürlich fast überall als bekannt vorausgesetzt worden. Daher sind meist nur die Thüren, durch welche die Schauspieler eingetreten sind, oder sich entfernt haben, genannt worden, ohne der näheren Veranlassung dazu zu gedenken. Bei einzelnen Stücken, in denen nach Erörterung sonstiger Schwierigkeiten auch dieses sich von selbst verstand, ist auch selbst diese Uebersicht unterlassen worden. — Die Analyse der Aristophanischen Dramen habe ich von der der Tragödien getrennt; nicht darum, weil die Komödien ein anders gestaltetes Theater verlangen als die letzteren, sondern um die Einzelheiten, in denen Aristophanes wirklich die sonst für das Theater gültigen Gesetze etwas freier handhabt, recht hervortreten zu lassen; ferner weil die ungezügelte Laune des Komikers nicht selten höchst eigen-

thümlich gestaltete Scenen uns vorführt. — Die Trauerspiele habe ich nicht nach den Verfassern geordnet. Wenn auch jeder Tragiker manches in Scenerie und dem Verwandten Eigenthümliches hat, was hätte veranlassen können, alle Dramen jedes einzelnen zusammenzustellen, wie denn z. B. in allen Dramen des Aischylos nie die linke Periakte allein gedreht wird, während er in den Choephoren und Eumeniden den Schauplatz der Handlung ganz ändert; Sophokles, der eine Verlegung des Ortes nur im Aias sich erlaubt hat, eine Drehung der linken Periakte nur im Oedipus R. nöthig macht; Euripides nie eine vollständige Ortsveränderung eintreten lässt, während er eine Drehung der linken Periakte in drei bis fünf Stücken nicht vermieden hat; Aristophanes hingegen in fünf Stücken die Scenerie gänzlich ändert, dagegen die eine Periakte nur in den Acharnern und in der Lysistrate (in letzterem Stücke sogar vier bis fünfmal) umzuwenden nöthigt: so sind diese Eigenthümlichkeiten doch nicht so gross und durchgreifend, dass es zweckmässig schien, danach die Ordnung der Dramen zu bestimmen. Es ist daher mehr darauf Rücksicht genommen worden, was durch die Scenerie dargestellt worden ist, so dass die Stücke, deren Handlung vor oder bei Herrscherwohnungen vor sich geht, vorangestellt sind, diesen diejenigen folgen, in denen andere menschliche Wohnungen gesehen werden, Kriegslager und öde Gegenden den Beschluss machen. Bei den einzelnen Abtheilungen habe ich meist die Dramen, welche wenige oder keine Veränderungen in der Scenerie zeigten, oder sonst keine erheblichen Schwierigkeiten rücksichtlich der Scenerie darboten, vorangestellt. — Die Seiten der Bühne und Orchestra habe ich durchaus nur vom Standpunkte der Zuschauer aus benannt; die rechte Seite zeigt demnach in der Orchestra wie auf der Skene die Heimath, die linke die Fremde an. — Den Aischylos citire ich nach der Ausgabe von G. Hermann, den Sophokles nach Schneidewin, den Euripides nach Nauck, den Aristophanes nach Bergk. Wo die Uebersetzungen von Droysen, Donner und Voss bei Aischylos, von Solger und Donner bei Sophokles, von Donner bei Euripides, von Seeger

bei Aristophanes berücksichtigt worden sind (und es ist dies oft geschehen, weil die Herausgeber weit seltener über die scenische Einrichtung sich auslassen, als die Uebersetzer gethan haben), da ist es meist durch den blossen Namen des Uebersetzers angedeutet worden. Die übrigen Verweisungen sind an sich verständlich.

Antigone.

Die Handlung geht auf dem Platze vor dem Königspalaste auf der Kadmeia vor sich, und der Palast nimmt die Mitte der Scenerie ein. Ihm zur Seite setzt Schneidewin Nebengebäude an, zu denen Thüren führten. Aber ein Anlass zu dergleichen Gebäuden ist nicht vorhanden; sie wären, wenn sie angebracht waren, ein unnützer Prunk gewesen. Antigone und Ismene bewohnen kein von Kreon's Palast getrenntes Haus, wie sich aus 491 ergiebt, wo Kreon von Ismene sagt: ἔσω εἶδον ἀρτίως λυσσῶσαν etc.; denn er ist eben aus dem Palaste getreten. Bewohnen aber die Jungfrauen mit Kreon den Palast, um wie viel mehr Eurydike. Aber auch Haimon's Wohnung ist nicht anderswo zu suchen. Denn als er 626 erscheint, setzt Kreon voraus, er wisse um die von ihm gegen Antigone ausgesprochene Drohung. Nun sind aber Antigone und Ismene auf Kreon's Geheiss 582 (vergl. 578) in den Palast abgeführt worden, Haimon kann also nur da gehört haben, was Kreon gedroht hat; er muss demnach aus dem Palaste kommen. Ferner, wenn für die zwei Seitengebäude zwei der Skenenthüren erforderlich wären, würde ein Mangel an Thüren eintreten. Da nämlich der Chor, welcher aus einheimischen Greisen besteht, durch die rechte Parodos auftritt: so muss zuvörderst an der rechten Periakte der nach Theben führende Weg sein. Weiter links vom Königspalaste muss die vor der Stadt und neben der Kadmeia befindliche Gegend sichtbar geworden sein; und wenn Schneidewin hier eine Aussicht auf eine hüglige Landschaft annimmt: so mag er damit wohl das Richtige treffen; denn in 1110 und 411 wird auf dort befindliche Erhöhungen und Hügel hingedeutet. Von einer Aussicht in grosse Ferne hin finden sich freilich keine Indicien. Wenn Antigone Dirke's Fluthen 844 und Thebens ἄλσος (ibid.) als Zeugen dessen, was sie zu leiden habe, anruft, der Chor Bakchos auf dem Parnassos 1123, 1144, Antigone 937 γῆς Θήβης ἄσυ

πατρῷον καὶ θεοὶ προγενεῖς anruft: so folgt aus alle dem nichts für die Scenerie. Auf alles dies wird weder als sichtbar hingewiesen, noch wird der Anblick dieser Gegenstände durch die Handlung gefordert. Wenn aber Eurydike 1184 in den Tempel der Pallas gehen will, so wird es doch wohl der sein, von dem anderweitig (Oidip. R. 20) feststeht, dass er nicht auf der Kadmeia war. Dass die Stätten, an denen der Tod Antigone und Polyneikes ereilt, nicht sichtbar waren, ist ohnedies klar (vergl. indess 1204). Andererseits da sie nicht in der Stadt liegen, müssen links vom Palaste Wege zu jenen Orten hinführen. Die beiden Stätten sind aber ferner nicht weit von einander entfernt, wie sich aus dem Berichte des 1155 auftretenden Boten ergiebt, der ausserhalb der Skene von dem einen Orte zum anderen gelangt ist. Näher der Stadt und der Burg ist der Ort zu denken, wo Polyneikes liegt; denn vor den Mauern der Stadt hat ihn der Tod ereilt, und, wo dies geschehen ist, da soll er unbeerdigt liegen bleiben. Eben darum, weil die Stätte nahe ist, kann auch Antigone leicht unbemerkt zu ihr gelangen. Etwas ferner von der Stadt ist das Grabgewölbe zu suchen, in welches Antigone gebracht wird. Nicht nur musste Kreon wünschen, dass dieser Ort den Augen der Menschen mehr entrückt sei; es begreift sich auch, wenn der Ort ferner lag, um so leichter, warum man trotz aller Eile nicht im Stande war, zu Antigone vor ihrem Tode zu gelangen. Aus alle dem scheint sich demnach zu ergeben, dass die linke Seitenthür zum Grabe der Antigone, die linke Nebenthür zu dem Orte hinführte, wo Polyneikes lag. Sind aber links neben dem Palaste zwei Thüren für die Handlung nöthig, so kann an dieser Seite der Bühne kein Nebengebäude mit einer dritten Thür gestanden haben; und fällt das Nebengebäude hier weg, so hat auch sicher rechts vom Palaste keins gestanden; denn nur architectonische Rücksichten hätten veranlassen können, ein an sich entbehrliches Gebäude dort darzustellen. Wer dennoch die Nebengebäude neben dem Palaste festhalten will, der hat blos noch über eine Thür links vom Palaste, die Seitenthür, zu disponiren, die dann eben sowohl zu dem Grabgewölbe der Antigone wie zu Polyneikes hingeführt haben müsste. Ich kann aber nicht glauben, dass man eine Thür, die gar nicht gebraucht wurde, angebracht habe, während eigentlich zwei andere Thüren für die Handlung des Stückes nöthig waren. — Die Scenerie zeigt demnach, wenn nur die erforderliche Anzahl der Thüren dar-

gestellt war, vier Thüren; die Scenerie erfährt im Laufe des Stückes keine Veränderung. Geppert sagt (pag. 145), dass die zwei Stücke, König Oidipus und Antigone, dieselbe scenische Ausstattung gehabt haben. So weit die Handlung die Scenerie bestimmt, ist dies vollkommen begründet. Ob bei beiden Stücken dieselbe Scenerie gebraucht worden ist, das wage ich weder zu bejahen noch zu verneinen.

Fest und keinem Zweifel unterliegend ist der Ausgang oder Eingang in den Königspalast bei Antigone und Ismene 1, Ismene 99, Kreon mit Gefolge 162, 329, 387, Ismene 526, Antigone und Ismene 582 (vergl. 578), Haimon, wie bereits angedeutet worden ist, 626, da er nur im Palaste gehört haben kann, was Kreon rücksichtlich Antigone's bestimmt hat, Kreon 780, Antigone 801, Kreon 882, Eurydike 1183 und 1243, dem Boten 1256 (vergl. 1253), dem Exangelos 1278, endlich bei Kreon 1347. — Durch die rechte Seitenthür tritt auf und ab Teiresias, von einem Knaben geführt, 987 und 1090. Der zur Kadmeia von Kreon beschiedene Chor tritt 100 von der Stadt her kommend durch die rechte Parodos auf. — Zu dem Orte, wo Polyneikes liegt, geht durch die linke Nebenthür Antigone 99; es kommt von da der Wächter 223 und kehrt dahin zurück 332; abermals kommt er mit Antigone 384, und geht 445 ab. Ob er wieder durch dieselbe Thür, durch welche er eingetreten ist, abgeht, muss unentschieden bleiben, da Kreon ihm freigestellt hat zu gehen, wohin er will. — Nach dem Grabgewölbe zur linken Seitenthür wird Antigone nach 987 abgeführt, von da kommt 1155 der Bote, und 1257 Kreon nebst seinem Gefolge.

Nicht ganz sicher ist, wohin Haimon in Verzweiflung sich entfernt, als er sieht, dass er Kreon's Beschluss in Bezug auf Antigone nicht ändern kann. Er eilt zur Stadt hinaus, also nach links hin. Zweifelhaft ist aber, ob er durch die linke Seitenthür nach dem Orte eilt, wohin Antigone soll gebracht werden, oder ob er durch die linke Nebenthür auf die Stelle zugeht, wo Polyneikes liegt. Da inzwischen der Verlauf des Stückes zeigt, dass Haimon zu der Grabhöhle Antigone's erst kommt, nachdem die Jungfrau bereits todt ist: so scheint es angemessener, ihn nicht direct dahin durch die linke Seitenthür, sondern durch die linke Nebenthür abgehen zu lassen. Es ist dies freilich kein zureichender Grund; denn auch wenn Haimon durch die linke Seitenthür abgegangen ist, kann er, in der Gegend umherschweifend, zu spät zu Antigone kommen. Kreon,

als er dem Haimon 1114 nacheilt, wird die Skene jedenfalls auf dem Wege verlassen haben, auf dem er Haimon hat abgehen sehen.

Zweifelhaft ist ferner, wann Antigone von der Skene fortgebracht wird, um in das Grabgewölbe eingeschlossen zu werden. Schneidewin lässt sie 943 vor dem Chorgesange, Solger und Donner nach dem Chorgesange (nach 987) abgehen. Für jenes spricht 939, wo Antigone sagt *ἄγομαι δὴ κοὐκέτι μέλλω*, für letzteres, dass der Chor sie in seinem Gesange 949 und 987 mit *παῖ* anredet. Das letztere ist wohl das entscheidende, zumal da der Chor ein auf Antigone's Anwesenheit berechnetes Trostlied des Inhaltes singt, dass auch andere erhabene Menschen von schwerem Unglück betroffen worden sind, und da die wiederholte Anrede an Antigone erfolgt, ohne dass der Chor übermässig aufgeregt oder ausser sich ist. Gegen das Abführen bei 987 streiten aber weder die von Antigone 939 gesprochenen Worte, aus denen nur zu entnehmen ist, dass sie schon da der Abführung gewärtig ist, noch etwa das 987 gerade erfolgende Eintreten des Teiresias von einer andern Seite her; denn 1256 findet dasselbe statt, dass, während der Eine nach einer Seite hin abgeht, ein Anderer von der entgegengesetzten Seite auftritt; und zwar geschieht dies nicht gerade selten.

Endlich ist fraglich, ob Kreon, nachdem er befohlen hat Antigone abzuführen 890, sich in den Palast zurückzieht, und von da 928 herauskommend seine Drohung von neuem aufnimmt, oder ob er während der ganzen Zeit auf der Bühne bleibt. Die Entscheidung wird dadurch erschwert, dass, wenn man Kreon 928 in Ungeduld über die Verzögerung, welche sein Befehl erfahren hat, aus dem Palast kommen lässt, man dem nicht entgeht, dass er so wie Antigone das folgende Stasimon noch anhört, und er sich also doch in Geduld fassen muss. Lässt man dagegen Kreon von 890 an unausgesetzt auf der Bühne bleiben: so fällt auf, wie er unmittelbar nach dem Befehle, Antigone alsbald ins Grabgewölbe zu führen, doch die berühmte lange Apostrophe der Antigone *ὦ τύμβος* u. s. w. vor sich gehen lässt, und nach deren Schlusse nichts weiter thut, als der mit dem Abführen der Jungfrau betrauten Wache aufs neue wegen des Verzugs zu drohen. Trotzdem glaube ich doch, dass Kreon auf der Bühne bleibt, indem es mir in der Intention des Dichters gelegen zu haben scheint, die Halsstarrigkeit Kreon's hierdurch ins grellste Licht treten zu lassen. Kreon bleibt bei dem einmal Beschlossenen, ohne sich durch

den Anblick Antigone's, durch deren rührende Apostrophe und den Gesang des Chors in seinem Entschlusse wankend machen zu lassen. Je mehr hierdurch die Verschuldung Kreon's den Zuschauern vor Augen tritt, um so erschütternder musste die an das gleich folgende Gespräch mit Teiresias sich anschliessende Katastrophe die Gemüther der Zuschauer erfassen. Kreon bleibt also von 890 bis 1114 unausgesetzt auf der Bühne. — Am Schlusse wird Kreon in den Palast abgeführt. Dass der Chor eben dahin oder über die Bühne hin abziehe, dazu fehlt jeder Anlass; er entfernt sich also durch die rechte Parodos, durch die er aufgetreten war. Das Ekkyklema findet Anwendung, als die Leiche Eurydike's aus dem Palaste hervorgeschoben wird 1293 (so auch O. Müller kl. Schriften I. p. 533 und Geppert p. 175); Haimon's Leiche trägt Kreon selbst (vergl. 1268, 1278, 1297).

König Oidipus.

Die Skene zeigt in der Mitte den Palast des Oidipus auf der Kadmeia zu Theben nebst Altären der Götter; an letzteren befindet sich im Beginn des Stückes das Volk, und zwar an denen der *θεοὶ προστατήριοι* mit *ἱκτήριοι κλάδοι* in den Händen 143. Welchen Göttern die geweihten Stätten zugehört haben, und wo sie zu suchen sind, darüber giebt das Stück keinen Aufschluss. Nur aus 919 u. ff. ersieht man, dass das Heiligthum des Apollon Lykeios, was Schneidewin wohl mit Recht mit dem des Apollon Agyieus identificirt, ganz in der Nähe ist, und aus 20 ist ersichtlich, dass die *διπλοῖ ναοί* der Pallas nicht bei dem Palast, sondern in der Stadt sich befinden*). Dennoch müssen der Altäre noch mehrere als der eine des Apollon sichtbar gewesen sein, wie aus 3, 16 und 913 zu schliessen ist. Aus den sonstigen Anrufungen der Götter, wie wenn der Chor 900 den Zeus, 209 und 211 den Bakchos anruft, ist nichts zu folgern, da die Athene und Artemis, die ebenfalls angerufen werden (159, 161), ihre Tempel nicht hier, sondern am Markte gehabt zu haben scheinen.

*) Schneidewin glaubt, dass man die Heiligthümer des Zeus *Ἑρκεῖος*, des Apollon Agyieus und auch wohl die der Artemis und Pallas gesehen habe.

An der rechten Periakte muss die Andeutung, dass der Weg zur Stadt führe, an der linken die Andeutung von dem nach der Fremde hin gehenden Wege gewesen sein; und da der links befindliche Weg nach Delphoi führt, so ist es wenigstens möglich, dass der vom Chore angerufene Parnassos (463 ff.) in der Ferne an der linken Periakte sichtbar war. Ein weiterer landschaftlicher Hintergrund wird nirgends bemerklich gemacht; alles also, was zwischen dem Wege nach Delphoi und dem Palaste an der linken Seite, und zwischen dem nach der Stadt führenden Wege und dem Palaste an der rechten Seite der Bühne dargestellt war, ist ganz unsicher. Denn eine Frauenwohnung (die der Iokaste) scheint rechts vom Palaste nicht gewesen zu sein. Die ἐκ δόμων 634 auftretende Iokaste weiss freilich nichts von dem argen Verdachte, den Oidipus gegen Teiresias in Bezug auf Kreon (385 ff.) ausgesprochen hat, obgleich Oidipus schon 462 in den Palast zurückgekehrt ist, und ihn sehr wohl seiner Frau, wenn sie im Palaste war, inzwischen hätte mittheilen können. Aber dass diese Mittheilung habe erfolgen müssen, wird sich schwerlich beweisen lassen. Vielmehr da der Verdacht, den Oidipus in Bezug auf Kreon ausgesprochen hat, nur eine Folge seiner augenblicklichen Gemüthserregung gewesen ist*), und er Anstand nehmen musste dergleichen alsbald auch gegen die Schwester Kreon's auszusprechen: so folgt aus dem Nichtwissen der Iokaste keineswegs, dass sie sich nicht im Palaste befunden hat. — Aber eben so wenig lässt sich aus den Worten τέκνων ἀφοῦ (1521), die Kreon zu Oidipus spricht, als er ihn in den Palast abführt, etwas über das Fehlen oder Dasein der abgesonderten Frauenwohnung folgern. Am leichtesten wird freilich die Trennung des Oidipus von seinen Kindern den Zuschauern vor Augen gebracht, wenn letztere in eine andere Wohnung (die der Iokaste) gebracht werden als Oidipus. Aber wenn Iokaste ihr besonderes Wohnhaus hatte, aus dem sie 634 kommt: so muss man erwarten, dass sie 861, wo sie zu Oidipus sagt: ἴωμεν ἐς δόμους, auch in ihr Haus gehen, und 911 von da wieder erscheinen werde, während Oidipus sich in den Palast begeben hat. Damit stimmt aber nicht, dass sie 918 sagt, ihr Zuspruch richte bei Oidipus nichts mehr aus, und dass (914) Oidipus durch Alles und Jedes sich in

*) Dass man 139 nicht auf Kreon beziehen kann, noch auch 288, zeigt 385, wo Kreon dem Oidipus noch ὁ πιστὸς, οὐξ ἀρχῆς φίλος ist. Eine Ironie liegt sicher nicht in den letzten Worten.

Angst setzen lasse. Also muss sie 861 ihren sehr aufgeregten Gatten in den Palast geführt haben, und von daher 911 wieder auftreten. Eben dahin muss sie aber auch 1072 eilen. Denn der 1223 erscheinende Exangelos meldet eben sowohl das Loos, welches Oidipus sich im Palaste bereitet hat, als das Schicksal, welches die Iokaste in demselben Palaste betroffen hat. Den Worten τέκνων ἀφοῦ aber geschieht auch Genüge, wenn die Töchter sich nicht an den Vater hängen dürfen, als Kreon mit ihm in den Palast geht, sondern erst, nachdem Oidipus fort ist, von einem Theile der Begleitung zwar in den Herrscherpalast, aber in einen Theil desselben, wo sie vom Vater getrennt sind, abgeführt werden. Dazu kommt: es geschieht dies am Ende des Stückes, wo der weitere Verlauf der Handlung aufhört, und dem Zuschauer zu grossen Berechnungen keine Zeit mehr übrig bleibt. Es fällt also jeder Anlass, ein besonderes Frauenhaus zur Rechten des Palastes anzunehmen, weg.

Durch welche Thür der alte Hirt des Laios eintritt, vermag ich nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Vom Lande kommend sollte man erwarten, dass er durch die linke Seitenthür eintreten werde. Da aber der Ort, von dem er herkommt, der Heimath zugehört: so kann er auch von rechts her durch die Stadt eintreten. Aber es liegt endlich auch kein Grund vor, ihn nicht aus einer rechten oder linken Nebenthür treten zu lassen. Ist letzteres der Fall, so werden im Stücke vier Thüren gebraucht; benutzt der Hirt eine anderweitig in Anspruch genommene, so ist mit drei Thüren allen Bedürfnissen genügt. — Eine Aenderung der Scenerie tritt nur da ein, wo der Korinthische Bote erscheint 924; dieser kommt aus der Fremde, also von links. Da die linke Seitenthür bisher den nach Delphoi gehenden Weg angezeigt hat, so muss hier eine Drehung der Periakte eintreten. Freilich macht sich dadurch ein Widerspruch mit der Wirklichkeit bemerklich; denn die nach Delphoi und Korinthos führenden Wege gehen in der Wirklichkeit nach entgegengesetzten Richtungen; im Theater behalten beide dieselbe Richtung.

In Bezug auf das Auftreten der meisten Personen walten keine Zweifel ob. Von Delphoi durch die linke Seitenthür kommt Kreon (70) 84; von Korinthos durch dieselbe Thür der Bote 924. Welche Thür es ist, durch die der Hirt des Laios auftritt, lässt sich wie gesagt nicht bestimmt angeben. Wo derselbe aber 1185 bleibt und eben so der Bote von Korinthos, ferner der Exangelos, ist nicht bezeichnet; sie verschwinden un-

vermerkt von der Bühne. Aus dem Herrscherpalaste tritt Oidipus 1, geht dahin zurück 462 (vergl. 531), kommt von da heraus 532, geht hinein 862, kommt heraus 950, und geht hinein 1185. Von eben daher erscheint der Exangelos 1223, ferner Oidipus 1297, auf einen Wink Kreon's die Töchter des Oidipus als stumme Personen 1472*); endlich führt Kreon den Oidipus eben dahin zurück 1523, und nach ihm werden auch die Töchter dorthin gebracht.

In Bezug auf 146 sind verschiedene Ansichten geltend gemacht worden. Schneidewin lässt den Oidipus in leisem Gespräche mit Kreon auf der Bühne verbleiben, und ihn erst am Ende der Parodos auf das, was um ihn vorgeht, und was der Chor sagt, achten. Donner spricht sich über das Gehen und Bleiben des Oidipus nicht aus, lässt aber Kreon nach 146 abgehen. Kock endlich (l. l. p. 21 Anm. 96) lässt den Oidipus nach 146, den Priester nebst der Deputation nach 150 sich von der Bühne entfernen. Schneidewin's Ansicht scheint die einzig richtige zu sein. Das Verbleiben des Oidipus auf der Bühne ist zuerst genügend motivirt, da Oidipus 145 das Volk alsbald zu sich entbieten lässt (*ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος*, wie er sagt); er wird daher das baldige Erscheinen desselben erwarten, und nicht ohne triftigen Grund sich wegbegeben. Dazu kommt, dass eine weitere Besprechung über die von Apollon hergebrachte Antwort, über deren Sinn und Anwendung sich Oidipus bereits in ein Gespräch mit Kreon eingelassen hat, sein Verbleiben ebenfalls zu erheischen scheint; denn er ist mit der Sache noch nicht zum Ende gelangt. Nur dann aber, wenn Oidipus und Kreon auf der Bühne verbleiben, wird es auch klar, warum hier und in der Folge weder ein Abtreten noch ein Auftreten des Oidipus bemerklich gemacht wird, und warum Oidipus am Ende des Chorgesanges und der Parodos ohne Weiteres zu reden beginnt. Dass seine Worte nur an das Ende der Parodos anknüpfen, ist ganz natürlich; denn auf das Frühere hat er, im Gespräche mit Kreon begriffen, nicht gehört. Nun fehlt freilich in der neuen Scene Kreon, von dessen Abgang man nichts gehört hat, und der, wie sich aus 512 ergiebt, vom Oidipus nach der Stadt sich muss begeben haben. Aber

*) Denn Oidipus befindet sich im Vordergrunde der Bühne. Von da geht Kreon bei dem Verlangen, welches Oidipus nach seinen Töchtern äussert, auf den Palast zu, und führt die inzwischen auf seinen Wink erschienenen Mädchen zu Oidipus hin (vergl. 1480).

es hat wohl keine Schwierigkeit, ihn auf des Oidipus Geheiss während des Chorgesanges und zwar unmittelbar vor dem Schlusse desselben abgehend zu denken, denn auch die Sendung des Oidipus an Teiresias muss während der Parodos vor sich gehen. Oidipus sagt in Beziehung darauf 288:

ἔπεμψα γὰρ Κρέοντος εἰπόντος διπλοῦς
πόμπους. πάλαι δὲ μὴ παρὼν θαυμάζομαι.

Dass man die Sendung an Teiresias nicht in eine frühere Zeit als die angegebene verlegen darf, zeigt 305, wo Oidipus dem Teiresias die vom Phoibos erhaltene Antwort mittheilen will, falls er sie nicht von den Boten erfahren habe (εἰ καὶ μὴ κλύεις τῶν ἀγγέλων). Die Boten können also erst nach der Rückkehr des Kreon von Delphoi an Teiresias gesendet worden sein, und das: ich wundere mich schon lange, dass er noch nicht da ist, erhält aus der Ungeduld des Oidipus seine genügende Erklärung. Am natürlichsten scheint sich alles so zu ordnen, wenn Oidipus auf den Rath Kreon's während der Parodos einen Diener nach Teiresias aussendet, später vor dem Schlusse der Parodos Kreon selbst eben dahin abgeht. Eine Analogie hierzu weiss ich aus der Tragödie freilich nicht beizubringen; dagegen ist der Fall im Plutos, wo Plutos während eines Chorgesanges über die Bühne hin fortgeschafft wird, dem vorliegenden Falle sehr verwandt*). Denkt man sich hingegen, dass Oidipus 146 in den Palast geht, so ist weder dieses, noch sein Wiedererscheinen durch den Dichter angedeutet worden, indem Oidipus den Kreon nicht einladet, ihn in den Palast zu begleiten. Das erstere ist auch nicht motivirt, da Oidipus eben erst aus dem Palaste erschienen ist, um zu untersuchen, zu handeln und zu helfen. Begleitet ihn Kreon in den Palast, so begreift man nicht, wie Kreon 512 aus der Stadt herkommen kann, oder man muss auch hier annehmen, dass Kreon nach der Parodos aus dem Palaste entsendet stumm über die Bühne sich entfernt, Oidipus aber später vor 206 erscheint. — Am unwahrscheinlichsten ist es, dass Kreon, wie Donner es ansieht, alsbald (vor 150) und zwar getrennt von Oidipus sich entfernt. Es bleibt alsdann räthselhaft, wie Oidipus 288 von seiner Sendung an Teiresias so sprechen kann, wie er thut. Denn die Zuschauer müssten in dem Falle, dass Kreon den Oidipus zusammen mit den andern Flehenden verlässt, gehört haben, wie Kreon gesucht hat, den Oidipus zur Absendung von Boten an

*) Aves 1271 u. 1718 lässt sich dagegen nicht anführen.

Teiresias zu bestimmen; dies ist aber nicht der Fall gewesen. Allein endlich, ohne Kreon, kann Oidipus gar nicht auf der Bühne bleiben. Dazu eignet sich weder die Situation, noch die Stimmung des Königs. Nicht sinnend sondern Andere ausforschend und in Thätigkeit begriffen muss der König sein, der da meint zur Zeit des Mordes nicht in Thebens Nähe gewesen zu sein, und daher als Fremder nur von Anderen erfahren kann, was er zu wissen und zu finden wünscht. Bei wem aber kann und muss er zunächst mehr forschen wollen, als gerade bei Kreon? und den hält er darum bei sich auf der Bühne zurück.

Von der rechten Seitenthür her erscheinen der Hiereus und die Hülfeflehenden 1, und entfernen sich wieder (142 ff.) 146. Da sie beim Erscheinen des Oidipus im Anfange des Stückes schon versammelt sind und vor den Götterbildern liegen (2): so geht dem Erscheinen des Oidipus ein stummes Spiel voraus*). Zur rechten Seitenthür fort geht ferner Kreon vor 206. Von daher erscheinen Teiresias und sein Knabe (vergl. 444) 316, und beide gehen dahin zurück 462. Von daher kommt Kreon 512 und 1422, und geht dahin 677 zurück. Kreon äussert nämlich bei seinem Auftreten 512: *δείν' ἔπη πεπυσμένος κατηγορεῖν μου τὸν τύραννον Οἰδίπουν πάρειμ' ἀτλητῶν*. Er hat also von Anderen gehört, welchen Verdacht gegen ihn Oidipus zu Teiresias ausgesprochen hat. Er kann davon nur in der Stadt, wohin Teiresias 462 zurückkehrt, gehört haben, und kann demnach 512 nur von der Stadt herkommen; 677, wo er in Unfrieden von Oidipus scheidet, kann er diesen auch nicht in den Palast begleitet haben; er muss da also wieder zur Stadt zurückkehren und von daher 1422 erscheinen.

Der Chor erscheint 151, und tritt durch die rechte Parodos in die Orchestra ein. Am Schlusse des Stückes geht er auch wieder durch die Parodos fort. Denn es liegt kein Anlass vor, ihn die Bühne besteigen zu lassen. — Die Flehenden, welche beim Beginn des Stückes sich auf der Bühne befinden, können nicht füglich durch dieselben Personen dargestellt werden, welche später den Chor bilden, wenn man nicht eine ziemlich lange Pause nach 150 annimmt. Denn der Priester, welcher

*) Donner übersetzt v. 2: „warum erscheint ihr lagernd auf den Sitzen hier?“ man muss dabei sich hüten an Bänke zu denken. Vergl. Neue zu d. V. Die Bemerkung Donners: Priester bereiten ein Sühnopfer, kann auch falsch verstanden werden; denn das Stück weiss bloss davon, dass das Volk kommt, um die Hülfe der Götter anzuflehen.

147 zum Aufbruche und zum Verlassen der Bühne mahnt, spricht noch bis 150 fort; und mit 151 beginnt schon die Parodos, also das Eintreten des Chores.

Die Sieben vor Thebai von Aischylos.

Der Ort der Handlung ist der Platz vor dem königlichen Palaste auf der Kadmeia. Der genannte Palast besteht nur aus einem Gebäude. Vor demselben und in dessen Nähe befinden sich aber mancherlei der Verehrung der Götter geweihte Stellen und Stätten, weshalb 203 von *θεῶν ἕδε πανήγυρις* die Rede ist. Vor allem müssen die Schutzgötter der Stadt, die 69, 293, 236, 104, 166 angerufen und erwähnt werden, und denen das von Eteokles 254 ausgesprochene Gelübde gilt, dort geweihte Stätten gehabt haben. Von eigentlichen Tempeln dieser oder anderer Götter ist freilich keine Rede, mehrmals dagegen von deren Bildsäulen 193, 166. Die Zahl und Lage derselben anzugeben ist inzwischen, da es an hinlänglichen Indicien fehlt, nicht wohl möglich. Schon die Zahl der einzeln angerufenen Götter ist so gross, dass schwerlich die Bildsäulen aller sichtbar gewesen sind. Denn ausser der Erde, der Ara und Erinys 69, die hier natürlich weniger in Betracht kommen, werden angerufen Zeus 110, 238, Pallas 120, Poseidon 123, Ares 101, 125, Aphrodite 127, der Lykeiische Apollon 131, 145, Artemis 134, 139, Hera 137, Pallas Onka 149; aber auch Dirke und Ismenos werden 289, 256 angerufen. Die Götterbilder, welche sichtbar waren, oder die Altäre mögen übrigens zum grossen Theile nur durch Hülfe der Malerei hergestellt gewesen sein; indess scheinen auch solide Statüen nicht ganz gefehlt zu haben 241. Sie mit Genelli p. 71 an dem Hyposkenion angebracht zu denken, oder mit Geppert p. 143 in der Orchestra vorauszusetzen, und dort eine *κοινοβωμία* anzunehmen, scheint mir nicht statthaft. Dem letzteren widerstreitet namentlich, dass der Chor in seiner namenlosen Angst nicht an einen Ort zusammenströmt, sondern die einzelnen Choreuten umherirren, und bald hier bald dort vor einem der Götterbilder sich niederzuwerfen scheinen. Mit grösserem Rechte deutet Droysen darauf hin, dass die Scenerie auch einzelne Theile der Stadt gezeigt habe; vielleicht hat man auch, besonders an der heimathlichen rechten Seite, einzelne Theile der *πυργώματα* 234 gesehen. Aber besondere Rücksicht nimmt das Stück auf alles das nicht.

Von Thüren sind nur drei nothwendig: die in den Palast führende Mittelthür, und die zwei Seitenthüren, von denen die rechte nach der Stadt, die linke nach aussen hinführt. War noch eine oder die andere über das unmittelbare Bedürfniss hinaus angebracht, so werden diese namentlich da gebraucht worden sein, wo die einzelnen von Eteokles zur Vertheidigung der Stadt ausgewählten Anführer zu den einzelnen Thoren hin abgehen 398 ff. Veränderungen finden in der Scenerie nicht statt. — Im Anfange des Stückes tritt Eteokles aus dem Palaste; er findet den Platz vor demselben, das Logeion, mit Bürgern (10, 30 ff.) von Theben erfüllt, und redet sie alsbald an. Sie müssen also etwas früher, als Eteokles erscheint, von der Seite der Stadt her gekommen sein. Droysen und Donner meinen zwar, dass das Volk in der Orchestra sei, und auch Hermann bemerkt zu v. 1: *conspicitur in scena, vel potius in orchestra, populus Thebanus;* aber nie erscheint ein Chor (und das wäre er in diesem Falle) stumm, wenn es nicht durchaus motivirt ist. Hier kommt noch hinzu, dass die Volksmasse sich auch 38 stumm entfernt, und gar nicht zu Worte gekommen ist. — Gleich darauf tritt von der Fremdenseite her, aus dem feindlichen Lager, ein Bote (vergl. 36) auf, der sich nach 68 nach derselben Seite hin entfernt; und bald darauf tritt auch Eteokles (77) ab. Wohin er geht, lässt sich weder aus dieser Stelle ersehen, noch aus 163 und den folgenden Versen bestimmen. Eteokles kann eben so wohl in den Palast, wie nach der Stadt hin abgehen, und von da her wieder erscheinen, da kein bestimmtes Geschäft genannt ist, was seine Gegenwart an einem der beiden Orte erfordert. Da aber seine Anwesenheit in der Stadt bei der drohenden Gefahr besonders nöthig zu sein scheint, so geht er wohl 68 nach der Seite der Stadt hin ab, und erscheint demnach auch 163 von dort her. Ob er durch die rechte Seitenthür oder die rechte Nebenthür abtritt, ist natürlich noch unsicherer. Durch die letztere ihn sich entfernen zu lassen, muss denen mehr zusagen, die ein Zusammentreffen desselben mit dem alsbald durch die rechte Parodos erscheinenden Chore vermeiden wollen. Da aber ein Zusammentreffen mit dem Chore in der Stadt, wo alsbald hinter der rechten Periakte gar verschiedene Wege sich eröffnen können, auch dann, wenn Eteokles durch die Seitenthür sich entfernt, nicht mit Nothwendigkeit angenommen werden kann: so hindert wohl nichts anzunehmen, dass der König sich durch die Seitenthür entferne, besonders wenn noch eine kleine Pause

eintrat, ehe der Chor sich sehen liess. War dagegen in der Scenerie wirklich eine rechte Nebenthür vorhanden, dann erscheint es allerdings einfacher, sich den König durch sie hin abgehend zu denken. — Der Chor erscheint 78 von der Stadtseite her, und zwar nach Kock p. 18 in der Orchestra, wo er zerstreut an einzelnen dort befindlichen Götterbildern kniend seine Gebete verrichtet (p. 19) und dann nach der eigentlichen (?) Orchestra sich begeben soll. Eben da lassen auch Genelli und Geppert den Chor erscheinen. Da ich nicht zugeben kann, dass die Götterbilder sich in der Orchestra befunden haben, und doch nicht umhin kann, den Chor in die Nähe der Götterbilder gelangen zu lassen: so kann ich der Ansicht der genannten Männer nicht beipflichten. Zu den Götterbildern treibt 93 die Angst die Jungfrauen hin, und dass sie denselben wirklich nahen, daran lassen die Ausdrücke, welche auf die grösste Nähe derselben an den geweihten Bildern hinweisen, nicht zweifeln. So wenn es 94 heisst, es sei Zeit *βρετέων ἔχεσθαι*, oder wenn Andere aus dem Chore sagen 130 *πελαζόμεσθα* der Kypris, Eteokles sie findet 166 *βρέτη πεσούσας πρὸς πολισσούχων θεῶν*, der Chor 193 sagt: *ἐπὶ δαιμόνων ἦλθον ἀρχαῖα βρέτη*. Noch bestimmter und keiner Missdeutung unterworfen ist, was Eteokles 241 sagt: *παλινστομεῖς αὖ θιγγάνουσ' ἀγαλμάτων**). Der Chor muss sich also demzufolge auf dem Logeion befinden; und die Angstrufe der einzelnen Choreuten zeigen überdies, dass er nicht in Masse, sondern einzeln zu den Altären gelangt. Auf welchem Wege dies geschehen ist, ob durch die rechte Seitenthür, oder durch die rechte Parodos, indem er dann aus der Orchestra die Treppen zur Bühne hinansteigt, ist schwer zu entscheiden. Zulässig ist beides. Da aber Aischylos noch in zwei Stücken, in den Eumeniden und den Hiketiden, den Chor in ganz ähnlicher Weise auf der Bühne auftreten lässt: so scheint es angemessener, auch hier das Gleiche anzunehmen. Das Logeion verlässt der Chor erst um 249 (vergl. 248 *ἐκτὸς οὖσ' ἀγαλμάτων εὔχου*), und zwar so, dass er 270 in der Orchestra angelangt dort sein Stasimon beginnen kann. Eteokles, der 163 wieder die Bühne betritt, entfernt sich abermals 269, und zwar um Anführer zu wählen, die den Feinden an den Thoren Widerstand leisten sollen (*τάξω μολών*); und zu dem Zwecke ist es nöthig, dass er zur

*) 223 *τάνδε ποτὶ σκοπὰν, τίμιον ἕδος ἑκόμαν* dagegen geht wohl auf die Kadmeia.

Stadt geht, und zwar um so mehr, da bei dem aus dem feindlichen Lager 356 erscheinenden Boten nicht bemerklich gemacht wird, dass der König aus dem Palaste trete, sondern dass beide zusammentreffen. Ueberdies erscheint der König 453 in Begleitung namhafter Männer, deren Anwesenheit bis dahin nicht bemerklich geworden war. Durch welche Thür Eteokles sich entfernt und wieder erscheint, ist eben so unsicher, wie bei 68. Auch hier hängt es meist davon ab, ob man eine rechte Nebenthür in der Scenerie vorhanden sein lässt oder nicht. — Dass der König 453 in Begleitung von nicht wenigen Personen erscheint, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt. An ihrem Dasein auf der Bühne ist aber, obgleich sie sich stumm verhalten mussten, weil sonst die übliche Zahl der Schauspieler wäre überschritten worden, nicht zu zweifeln. Es handelt sich nämlich um die Anführer, die den einzelnen feindlichen Anführern an den Thoren entgegen treten sollen. Um sie zu wählen, dazu war der König in die Stadt geeilt; mit ihnen, also wenigstens mit sechs, kehrt er zurück; und nachdem er von dem neuerdings aus dem feindlichen Lager gekommenen Boten vernommen hat, wer von den feindlichen Anführern den Angriff auf jedes Thor übernommen hat, sucht er den von den Seinen aus, den er für den Feinden gewachsen erachtet. Dadurch wird zugleich motivirt, warum er sie nicht früher schon von der Stadt aus zu den Thoren gesendet hat. Der für jedes Thor ausgewählte geht gewiss, sobald er seine Bestimmung erfahren, nach seinem Posten ab (398, 433, 462, 502, 543, 607). An ein späteres gemeinschaftliches Abgehen derselben ist nicht zu denken, da einerseits der Angriff auf die Stadt in nächster Aussicht ist, andererseits Eteokles nach Aussendung der übrigen Feldherren 656 seine Rüstung verlangt, und alsbald (700) zu einem Thore der Stadt hin abgeht, ohne dass noch von der Anwesenheit der anderen Anführer die Rede ist. Vor ihm hat sich schon der Bote nach links hin 633 entfernt. Die Umgebung des Königs ist während der besprochenen Scene, abgesehen von den sechs Anführern, gewiss nicht bedeutend gewesen; denn 656 redet er nur Einen an (φέρε), der ihm seine Waffen bringen soll. Der König selbst muss wohl nach der Stadtseite hin abgehen, sei es durch die Nebenthür oder durch die Seitenthür. — 773 kommt der Bote mit der Meldung vom Tode der Brüder; er spricht von dem Zustande, in dem Stadt und Thore sich befinden, er kommt also von der Seite der

Stadt her und entfernt sich um 801 auf dem Wege, auf dem er gekommen ist. Der Leichenzug der beiden Brüder erscheint 828, und zwar auf dem Wege, den der Bote vorher genommen hat, 838 auch Antigone und Ismene; *ἀλλὰ γὰρ ἥκουσ' αἴδε ἐπὶ πρᾶγος πικρόν*, also sicher nicht in der Begleitung der Leichen, sondern, wie Donner auch sagt, aus dem Palaste. Die jetzt auf der Bühne anwesenden Personen bleiben nun bis zum Schlusse. Nur auf kurze Zeit kommt noch der Herold aus der Stadt dazu, nämlich zwischen 989—1038; er entfernt sich dann wieder nach der Stadt hin. Droysen ist der Ansicht, dass der Leichenzug von der Seite der Fremde her erscheine, dass die Leichen (letzteres meint auch Donner) vor der Bühnentreppe niedergesetzt werden, und die beiden Halbchöre an sie neben die Schwestern 932 herantreten. Es wird aber dadurch die Handlung in die Orchestra hin verlegt, und hier überdies ohne alle Noth. Eine Nothwendigkeit, den Chor gegen Ende des Stücks auf die Bühne steigen zu lassen, kann ich nicht bemerken. Weder 864, wo der Chor sagt, dass die königlichen Brüder ins Herz getroffen sind, noch die weiteren Klagen desselben, noch die von 852 an eintretende Theilung des Chores in zwei Halbchöre zwingen dazu. Eben so sieht man weiterhin nicht ein, was ein Besteigen des Logeions nöthig machen sollte. Denn den zwei Leichenzügen, deren einer mit Antigone nach der Seite der Fremde, der andere mit Ismene nach der Stadt hin sich in Bewegung setzt, kann der Chor sehr wohl sich anschliessen, ohne die Bühne zu betreten, indem er sich durch die Parodoi entfernt. Es ist der in der Alkestis besprochene Fall, der sich auch in den Trachinierinnen findet.

Die Trachinierinnen.

Die Skene stellt den Platz vor dem Palaste des Königs Keyx in Trachis vor, und der Palast nimmt demzufolge die Mitte der hinteren Bühnenwand ein. An der rechten Periakte, die auf die Heimath hinzuweisen hat, befand sich der Weg nach der nahen Stadt. Ob vielleicht ausserdem ein dem Apollon, der Artemis, den Nymphen oder dem Dionysos geweihtes Heiligthum (denn dieser Götter gedenkt der Chor 208—220) noch die Nähe der Stadt angezeigt hat, lässt sich nicht bestimmen. Die 639 erwähnten heissen Bäder waren dazu am wenigsten geeignet. Auch von dem, was an der linken Peri-

lichkeit gemäss an den übrigen Theilen der Skenenwand den Zuschauern vorgeführt worden sein; denn diese kann nur die Oertlichkeiten dargestellt haben, welche zwischen dem von der Stadt nach Euboia führenden Wege und der Stadt lagen; die Thermopylen, das Meer und andere der genannten Striche liegen aber weit über diesen Bezirk hinaus, können also nicht gesehen worden sein. Welche Anzeichen Geppert hat, um aus den Anrufungen des Chores zu schliessen, dass auch die Scenerie auf die Wohnsitze dieser Umwohner Bezug nehme, weiss ich nicht. Wenn der Chor menschliche Gesellschaften anruft — wen anders als die Umwohner kann er rufen? Nennt er die Ortschaften einzeln, so geschieht es von Seiten des Dichters, um sehen zu lassen, wie viele an den Schicksalen des Herakles den lebhaftesten Theil nehmen, nicht darum, weil man deren Wohnsitze sieht. Es fehlt vielmehr jede bestimmte Andeutung, dass irgend eine der genannten Ortschaften gesehen wurde. Einzelne der genannten Punkte liegen überdies von Trachis so fern, dass sie nur in der grössten Ferne hätten angedeutet werden können, und was hätte dies geholfen? Wenn die Ebene soll dargestellt worden sein, auf der Lichas mit den Gefangenen durch die Neugier des Volkes aufgehalten wurde, soll man dann auch das ihn aufhaltende Volk gesehen haben? Hat man dies aber nicht gesehen, so sicher auch die Ebene nicht, die ohnedies als Ebene jedes charakteristischen Gepräges entbehren musste. Demnach kann ich mich nicht überzeugen, dass die Scenerie mehr als die nächste Umgebung von dem Palaste des Keyx dargestellt hat. Sophokles wird die weise Mässigung, die er sonst überall in Bezug auf die Scenerie zeigt, auch hier bewahrt haben, und zwar hier zumal, wo er auf alle jene besprochenen Oertlichkeiten als auf sichtbare im Stücke keinen Bezug nimmt.

Eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein.

Durch die Mittelthür tritt auf oder ab Deianeira mit Lichas 1 (vergl. 39), Lichas 334 (vergl. 376), 393, ferner mit Deianeira 496, Deianeira 531, Lichas 598, Deianeira 632, 663, 812 (vergl. 868 mit 870), Hyllos 820 (vergl. 901), die Amme 871, Hyllos 971*). Der Chor zieht von der Seite der Heimath her durch die rechte Parodos in die Orchestra ein; von der

*) Denn dass Donner nicht Recht hat, wenn er bemerkt: Herakles wird, von Hyllos und Männern aus dem Volke begleitet, auf einer Bahre hergetragen, zeigt deutlich 932 und 1122.

welche in der Nähe Trachis rings umgab, lässt sich wohl aus der Erwähnung der Wiese abnehmen, auf der Lichas mit den Gefangenen durch die Neugier des Volkes aufgehalten wurde, als er auf dem Wege nach der Wohnung des Keyx war. Hier entwickelte sich die Handlung, und die Stadt scheint man in der Ferne gesehen zu haben.“ Leider ist in dieser Beschreibung der Scenerie nicht deutlich, an welchem Orte der Skene jedes gesehen worden ist, und es hält daher schwer, sich ein bestimmtes Bild von der Scenerie, wie sie Geppert vorgeschwebt hat, zu entwerfen. Aber selbst abgesehen davon, wie alles in der Scenerie vertheilt war: so fehlt es auch nicht an Bedenken gegen die einzelnen Oertlichkeiten, welche darin sollen aufgenommen worden sein. Der Chor kommt von der Stadt her zum Palaste; er muss also durch die rechte Parodos eintreten, und nach dieser Seite hin ist die Stadt in der Nachbarschaft zu denken. Geppert dagegen will sie an der Hinterwand und zwar in der Ferne sichtbar werden lassen. Aber gesetzt, es sei so gewesen, dann ist der Standpunkt der Zuschauer im Süden der Stadt, und es entsteht die neue Schwierigkeit, wo das Meergestade und der Hafen sichtbar geworden ist. Man muss voraussetzen: an der linken Seite. Aber abgesehen davon, dass die Küste sonst an der rechten Seite zum Vorschein kommt: so stimmt alsdann die Scenerie nicht mehr mit der Wirklichkeit; denn der Weg nach Euboia, der in Wirklichkeit an der rechten Seite liegt, befindet sich alsdann an der entgegengesetzten Seite. Nur dann also, wenn der Zuschauer den Palast und die Stadt Trachis von Norden her sieht, und ihm Euboia und der dahin führende Weg zur Linken liegt, stimmt die Scenerie mit der Wirklichkeit. Ist aber dies der Fall, so kann er den Oite in keiner Weise sehen, wenigstens nicht denjenigen Theil, auf dem der Sage nach Herakles soll verbrannt worden sein; denn Pyra (vergl. Jacobi's Handwörterb. d. Myth. II. p. 423) liegt im NW. von Trachis (vergl. Grote's Gesch. Griech. III. p. 58). Nun ist freilich nicht zu leugnen, dass Strabo auch das Gebirge im Süden und Osten von Trachis bis zu den Thermopylen Oite nennt; aber da das Stück selbst zeigt, dass der Oite nicht sichtbar gewesen ist (1191): so muss man auch diesen Gedanken aufgeben. Gegen die Darstellung des Meeres mit dem Hafen, wo Herakles anlandete, an der linken Seite der Bühne spricht ferner, wie bereits bemerkt, 804. Sind aber alle diese Punkte an den Seiten nicht sichtbar gewesen, so können sie noch weniger der Wirk-

den Polyneikes im Oid. Kol.). Herakles dürfte demnach, falls ich nicht fehlgegriffen habe, durch die rechte Seitenthür fortgetragen werden, und somit auch im Tode in der Heimath bleiben. Der Chor begleitet ihn, braucht aber zu dem Zwecke nicht über die Bühne hin sich zu entfernen; sondern so wie er in der Alkestis dem Leichenbegängnisse der Königin beiwohnt, indem er durch die Parodos zum Grabe fortgeht und auf demselben Wege von da zurückkehrt, während die Leiche durch die nebenliegende Seitenthür fortgetragen wird, und die Leidtragenden durch sie zurückkehren: so ist auch unbedenklich anzunehmen, dass in unserm Stücke das Gleiche geschah.*)

Alkestis.

Die Handlung geht vor dem Palaste des Admetos in Pherai vor sich; der Palast des Königs nimmt also die Mitte der Skene ein. Daneben befinden sich die *ξενῶνες;* und da es von ihnen 543 heisst: *χωρὶς ξενῶνές εἰσιν*, und Admetos 546 zum Sclaven sagt:

ἡγοῦ σὺ τῶνδε δωμάτων ἐξωπίους
ξενῶνας οἴξας, τοῖς τ' ἐφεστῶσιν φράσον
σίτων παρεῖναι πλῆθος. ἐν δὲ κλήσατε
θύρας μεσαύλους· οὐ πρέπει θοινωμένους
κλύειν στεναγμῶν οὐδὲ λυπεῖσθαι ξένους.

so muss die Gastwohnung ein von dem Palaste gesondertes Gebäude sein, in der Art dass man dort das bei der Bestattung der Alkestis im Palaste erhobene Klagegeschrei nicht hört. Andererseits ist die Trennung vom Palaste keine vollständige; denn damit sie das werde, müssen erst die *θύραι μέσαυλοι* geschlossen werden. Der Versuch, genauer anzugeben, wie die Gebäude construirt waren, und namentlich was die *μέσαυλοι θύραι* waren, kann nicht gelingen, und ist daher auch denen, die es versucht haben, nicht gelungen. Von der Einrichtung der späteren Häuser in Hellas, wie sie Vitruvius angiebt, und wie sie wirklich war, kann man nicht ausgehen. Was da galt und Norm war, darf nicht auf die heroischen Zeiten übertragen werden. Aus den Homerischen Gedichten aber lässt sich eine

*) Der Grund, dass Herakles darum nicht auf dem Wege der Fremde fortgetragen werden könne, weil sonst eine Drehung der Periakte eintreten müsse, ohne dass von jener Seite her eine neue Person auftritt, ist nicht haltbar, wie eine Vergleichung mit dem, was in der Elektra des Euripides geschieht, zeigen kann.

klare Ansicht schon darum nicht gewinnen, weil die θύραι μέσαυλοι darin nicht erwähnt werden. Da übrigens die genannten Thüren auf der Scenerie keinesfalls sichtbar waren, so ist es hier nicht nöthig, genauer auf deren Lage einzugehen. Abgesehen von diesen Thüren, hatte aber das Gastgebäude, das als gesondertes Gebäude seine besonderen Hausmeister (ἐφεστιῶτες) hat, auch einen Zugang von der Bühne her, durch den Herakles in das Gebäude eintritt, wie er später durch ihn wieder erscheint. Da ferner die Thüren zur Rechten des Palastes anderweitig in Anspruch genommen werden, so muss die Gastwohnung nach links hin gelegen haben; die linke Nebenthür der Skene war also der Eingang zu ihr. — Die linke Seitenthür bildet den Weg in die Fremde; an der rechten Periakte kann eine Andeutung davon, dass Pherai in der Nähe lag, nicht gefehlt haben; denn von daher tritt der Chor durch die Parodos ein. Die rechte Nebenthür endlich zeigt den Weg, der in die Nachbarschaft von Pherai, vor dessen Vorstadt führt. Er trifft auf die von der Stadt nach Larissa führende Strasse, neben der Alkestis bestattet wird (835 ὁρθὴν παρ' οἶμον, ἣ 'πὶ Λάρισσαν φέρει, τύμβον κατόψει ξεστὸν ἐκ προαστίου). Ein direkt dahin vom Palaste führender Weg ist darum erforderlich, weil Herakles sich zum Grabe vom Palaste aus begiebt, und nicht mit den zur Bestattung der Leiche Ausgegangenen zusammentrifft. Zwei Wege, die in gleicher Weise von dem Orte der Handlung aus nach irgend einem Ziele hinführen, finden sich übrigens auch in des Sophokles Elektra und in des Euripides Orestes, und zwar in Folge gleicher Veranlassung, wie sie die Alkestis darbietet.

Es kommen in unserm Stücke demnach alle fünf Thüren der Skene in Anwendung; dagegen findet keine Veränderung der Scenerie statt.

Aus dem Palaste (der Mittelthür) tritt im Anfange Apollon (23 λείπω μελάθρων sagt er), um sich nicht zu verunreinigen, wann Alkestis, wie bald geschehen werde, sterbe*). In den Palast geht Thanatos 76 (vergl. 74: στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, nämlich die Alkestis); aus ihm kommt die Dienerin 141, und begiebt sich dahin zurück 212; von daher treten auf 244 Alkestis, Admetos, Eumelos (vergl. 312) und die Schwester (vergl. 410), und gehen 434 wieder hinein. Durch dieselbe Thür tritt

*) Auch am Ende des Personenverzeichnisses heisst es: ἐξιὼν ἐκ τοῦ οἴκου τοῦ 'Αδμήτου προλογίζει 'Απόλλων.

Admetos auf und ab 509 und 567; aus dem Palaste ferner wird die todte Alkestis herausgetragen 606, und es erscheint zugleich Admetos von daher. — Durch die linke Nebenthür geht in das Fremdenhaus Herakles 550 (vergl. 541 u. 543); von daher kommt ein Diener 747 und Herakles 773. — Aus der Fremde durch die linke Seitenthür tritt 476 Herakles auf, durch sie verlässt er die Bühne 1152. Durch die rechte Nebenthür geht Herakles ab, um die Alkestis zurück zu holen 860, durch sie kehrt er mit Alkestis 1006 zurück. — Durch die rechte Seitenthür kommt aus Pherai Pheres mit seinem Gefolge 614, und geht dahin zurück 733; eben dahin (zur Seitenthür) begiebt sich der Leichenzug, dem auch der Chor sich zugesellt, 740 u. 746. Der Zug geht durch die Stadt, um der Todten dadurch eine grössere Ehre zu erweisen, nicht auf dem näheren Wege, wo es das Ansehen hätte, als wolle der Zug dem Anblicke der Menschen sich entziehen. Durch die rechte Seitenthür kommt Admetos mit seinem Gefolge zurück. — Der Chor endlich tritt durch die rechte Parodos in die Orchestra ein.

Ausserdem ist noch Folgendes zu bemerken:

Der Ort, wohin Apollon nach 71 sich entfernt, und die Gegend, von wo Thanatos 28 erscheint, sind nicht sicher indicirt. Obgleich es nun ziemlich gleichgültig ist, wohin Apollon sich begiebt, da nur das Eine erforderlich ist, dass er den Palast des Admetos, in dem ein Todesfall bevorsteht, meidet: so scheint es doch am angemessensten, dass er nach der Seite der Fremde hin sich entfernt. Denn in der Stadt hat er nichts zu thun. Dass Thanatos von der Charonischen Stiege her erscheinen könne, lässt sich zwar nicht in Abrede stellen, ist aber hier gewiss nicht der Fall gewesen. Denn für's Erste ist es nicht nöthig, dass er von daher komme, um ihn als Tod erkennen zu lassen; das Schwert, welches er führt, und sein sonstiges Aeussere machten ihn ohnedies kenntlich. Sodann ist sein Amt der Art, dass man glauben muss, er wandle auf der Erde hin und her. Wie aber im gegenwärtigen Stücke Apollon auf den Wegen der Menschen wandelnd erscheint, so kann es auch Thanatos. Da aber endlich Aphrodite im Hippolytos, Poseidon und Pallas in den Troaden, Hermes im Ion, Dionysos in den Bakchen, Athena im Aias (um der Eumeniden, des Prometheus und mehrerer Aristophanischer Stücke nicht zu gedenken), also sämmtliche in den Prologen erscheinende Götter nicht aus der Höhe, nicht von der Tiefe her erscheinen: so zeigt sich auch hier Thanatos sicher auf keine

andere Weise, und er tritt demnach aus der Fremde durch die linke Seitenthür auf.

Dass der Chor bei der Bestattung der Alkestis zugegen ist, und also 746 das Theater verlässt, darüber kann kein Zweifel sein; eben so wenig darüber, dass er mit Admetos vom Grabe der Alkestis her zurückkommt 861. Dass dem so ist, darauf macht auch Schol. Cobeti zu 918 aufmerksam (*τί μ' ἐκώλυσας; πρὸς τὸν χορόν φησιν, ἦν γὰρ ὁ χορὸς μετ' αὐτοῦ* (Admetos)· *δύναται γὰρ ὁ χορὸς ἐξίστασθαι τῆς σκηνῆς, ὡς καὶ ἐν Αἴαντι μαστιγοφόρῳ*). Aber auf welchem Wege entfernt er sich? Beim Forttragen der Leiche hindert nichts, ihn im Gefolge der Leiche über die Bühne hin gehen zu lassen. Aber wenn dies geschieht, so kann er bei seiner Rückkehr im Gefolge des Admetos auch auf keinem andern Wege, als über die Bühne erscheinen. Dagegen aber machen sich erhebliche Bedenken geltend. Es findet nämlich in dem Falle nichts sich vor, was ihn veranlassen könnte, von der Bühne in die Orchestra hinabzusteigen, und doch zeigt der Schluss des Stückes, dass er sicher aus der Orchestra sich entfernt. Ferner: das Verbleiben des Chores auf der Bühne ist durch nichts motivirt; und doch beginnt bei seinem Erscheinen alsbald ein Zwiegespräch zwischen ihm und Admetos, welches ihm nicht Zeit lässt, sich vom Logeion zu entfernen. Da er nun überdies bald darauf ein vollständiges Stasimon (962 ff.) singt, wobei er nicht mehr auf der Bühne sein kann: so muss man annehmen, dass er weder beim Forttragen der Leiche, noch bei seiner Rückkehr von der Bestattung die Bühne betritt. Und diese Ansicht wird man um so mehr festhalten müssen, da der Leichenzug durch die rechte Seitenthür hin sich fortbewegt, auf diesem Wege also auch Admetos zurückkehrt. Den für die Oertlichkeit im Theater gültigen Gesetzen zufolge trifft nämlich der Chor, wenn er durch die rechte Parodos abzieht, mit den von der Bühne her Abtretenden zusammen; es ist derselbe Weg, den er einschlägt, und den jene einschlagen. Daher, wenn Admetos durch die rechte Seitenthür, der Chor durch die rechte Parodos zugleich zurückkommen: so kommen sie gemeinschaftlich von demselbigen Orte und desselbigen Weges; und es verschwinden damit alle Schwierigkeiten, die entstehen, wenn der Chor über die Bühne kommt. Ein ähnlicher Fall ist im Oidipus Kol., wo der durch den einzelnen Kolonaier gerufene Chor nicht durch die rechte Seitenthür, sondern durch die rechte Parodos her erscheint; und dies ist

nicht einmal der einzige verwandte Fall; Aehnliches findet auch in des Sophokles Trachinierinnen und am Schlusse der Septem statt.

Wohin die Schauspieler am Schlusse sich entfernen, unterliegt keinem Zweifel: Herakles eilt fort, um den ihm obliegenden Kampf zu bestehen, also nach der Seite der Fremde hin, nach 1152; Admetos heisst sein Volk Freudenfeste feiern, und entfernt sich darauf mit seiner Umgebung in den Palast, nach 1158. Der Chor erwähnt, dass die Götter oft wunderbar in der Noth Rath und Hülfe schaffen; er entfernt sich also durch die rechte Parodos; die Bühne zu betreten hat er keinen Anlass.

Hippolytos.

Die Skene stellt den Platz vor dem Palaste des Königs Pittheus in Troizene vor, und der Palast selbst nimmt die Mitte der Skenenfront ein. Vor dem Palaste oder zur Seite desselben befindet sich eine Bildsäule der Artemis, die Hippolytos bei seiner Rückkehr von der Jagd 73 bekränzt; eine andere Bildsäule, die der Aphrodite, *πύλαισι ἐφέστηκεν* 101. Wenn eine von beiden solid, und nicht gemalt war: so war dies natürlich die erstere. — Die linke Seitenthür zeigt den Weg nach Delphoi an; die rechte Seitenthür, die der Heimath, hat, da der Chor von hierher aus der Stadt kommt, eine Andeutung der benachbarten Stadt in ihrer Umgebung gehabt. Die um die zwei Nebenthüren dargestellte Localität ist minder sicher, da das Stück auf sie keine Beziehung nimmt. Die zur Rechten nach der Heimath hin liegende Thür scheint einen von Wald und Gebüsch umgebenen oder darauf zuführenden Weg dargestellt zu haben; an der linken scheint ein buschiges Thal gesehen worden zu sein. Ferner wage ich nicht mit Sicherheit anzugeben, ob die v. 30 angedeuteten Küsten Attika's als Hintergrund gesehen worden sind. Wenn Aphrodite sie *πέτραν κατόψιον γῆς τῆσδε* nennt, so folgt daraus begreiflicher Weise nicht, dass auch die Zuschauer den Felsen gesehen haben. Eben so wenig lässt sich mit Bestimmtheit sagen, ob das vom Chor 1126 ff. angerufene Meergestade und der Gebirgswald sichtbar gewesen sind. Die den Periakten bereits zugewiesene Bestimmung spricht nicht dafür. Denn da die rechte Periakte um des von dieser Seite her erscheinenden Chores willen auf die Nähe der Stadt hinweisen muss: so

könnte das Meer nur an der linken Seite gesehen worden sein. Dies würde aber den bekannten Theatergesetzen widerstreiten, und ein Grund zu einer Ausnahme liegt nicht vor. Dass der Hintergrund in der Scenerie theilweise Wald zeigte, ist darum wahrscheinlich, weil Hippolytos 51 von der Jagd zurückkommt, und das Erscheinen und Verschwinden der Göttinnen bei einem derartigen Hintergrunde sich am leichtesten und ungezwungensten darstellen liess. Ein Nebengebäude hat der Palast entschieden nicht gehabt. Nur 108, wo Hippolytos sein Gefolge εἰς δόμους gehen heisst, um dort sich zu pflegen und des Hippolytos Rosse zu besorgen, kann veranlassen, ein solches vorauszusetzen. Da aber Phaidra, während sie neben dem Thore des Palastes sitzt 577, das Zanken des Hippolytos im Palaste hört 587: so ist Hippolytos auch 113 sicher in den Palast gegangen. Von dort her tritt er überdies wieder 601 auf, und das Nebengebäude könnte also nur Behufs des 51 mit Hippolytos erschienenen Gefolges da gewesen sein. Nun leben aber die Diener in der Regel mit den Herren, denen sie dienen, in demselben Gebäude zusammen; die Nebenthüren ferner lassen mit ihrer Umgebung sich anderweitig besser für die durch die Handlung erforderliche Localität verwenden; es ist daher eine Gast- oder Diener-Wohnung neben dem Palast sicher nicht da gewesen. — Eine Veränderung erleidet die Scenerie nicht. Von den Thüren der Skene werden zwar nur vier gebraucht; aber auch die fünfte ist an der rechten Seitenthür, wo der Weg nach der Stadt hin führte, als aditus angedeutet gewesen.

Die zum Palaste führende Mittelthür betritt, wie schon bemerkt worden ist, Hippolytos mit seinem Gefolge 113 und 120; von daher erscheint Phaidra mit der Amme 170, und zwar, indem Phaidra schwer krank und abgehärmt von der Amme herausgeführt wird (170 πρὸ θυρῶν ἔξω μελάθρων κομίζουσα). Wenn der Schol. Cobeti hier ein Herausschieben vermittels des Ekkyklema annimmt, so halte ich dies für einen Irrthum. Wozu sollte Phaidra und mit ihr die Amme herausgeschoben werden, da erstere doch alsbald auf der Bühne weiter geht, und die Amme 180 sagt, es sei ein Lager herausgebracht worden, auf dem Phaidra sich niederlassen solle (vergl. auch στεύσεις 182 u. mehr dergl.)? 524 verfügt sich die Amme in den Palast zurück, und kommt von da mit Hippolytos heraus 601. Wenn gleich letzterer 659 entschlossen ist, ausser Landes zu gehen: so kann er dies doch nicht so,

wie er eben in Folge eines zufälligen Anlasses erschienen ist, ausführen. Dass er 668 wieder in den Palast geht, zeigt sich daraus, dass er 902 bei dem vor dem Palaste entstandenen Wehklagen wieder aus dem Palaste tritt. Die Amme geht 708 hinein, und Phaidra 731. Aus dem Palaste kommt 780 der Exangelos, Hippolytos 902, in ihn geht Theseus 1101, und kommt 1160 wieder von daher zurück. — 524 dagegen geht Phaidra nicht in den Palast. Zwar ist der Scholiast dieser Ansicht, wenn er zu 565 bemerkt: ἔξεισι (aus dem Palaste) παραχώδης ἡ Φαίδρα, und er setzt also voraus, dass sie vor dem 525 beginnenden Chorliede in den Palast gegangen ist. Aber aus 564 u. ff. ist deutlich zu ersehen, dass dies ein Irrthum ist. Phaidra nämlich hört da den Lärmen und das Schelten im Hause, und fordert 575 den Chor, der wissen will, was es drinnen giebt, auf näher zu treten. Der Chor aber bemerkt darauf 577, dass sie ja παρὰ κλῇθρα sei; er dagegen sei ferner, und könne demnach nicht genau hören, was im Hause vorgehe. Wäre nun Phaidra 565 aus dem Palaste gekommen, so müsste sie über den Lärmen im Palaste Auskunft geben können; und der Chor müsste auch sagen, dass sie eben herauskomme, nicht aber, dass sie bei dem Palaste sich befinde. Da er dies nicht thut, so muss Phaidra während des vorhergehenden Chorliedes auf der Bühne geblieben sein. — Von der linken Nebenthür her erscheinen, wie ich glaube, die Göttinnen, Aphrodite im Anfange, Artemis am Schlusse des Stückes. Da nämlich Aphrodite 53 nicht zum Himmel geht oder zurückkehrt, sondern nur bei Seite tritt (ἔξω τῶνδε τόπων), und also auf Erden, ja in der Nähe bleiben will; da ferner jede Andeutung fehlt, dass sie aus der Höhe her erscheint: so kommt sie sicher nicht vom Himmel, sondern von der Seite her, indem sie aus Gebüsch oder einem Thal oder dergleichen hervor tritt. Die linke Seite, die von der Stadt entlegener ist, scheint dazu die geeignetere. In Bezug auf die 1282 erscheinende und 1441 sich entfernende Artemis fehlt ebenfalls jeder Anlass, sie aus der Höhe her erscheinen zu lassen. Wenn die waldliebende Göttin von einem Walde her kommend sichtbar wird, so ist das dem Charakter der Göttin ganz angemessen. Eben darum, weil sie ganz in menschlicher Gestalt erscheint, nennt sie wohl auch bei ihrem Erscheinen ihren Namen. Und wenn Hippolytos da, als sie fortgeht, sagt (1440): χαίρουσα καὶ σὺ στεῖχε: so deutet auch dies entschieden auf ein Fortgehen, nicht auf ein Fortschweben.

Durch die linke Seitenthür tritt 790 Theseus vom Phoibos kommend ein, dahin entflieht Hippolytos 1101, von daher kommend tritt der Bote 1153 auf, und von da wird Hippolytos 1341 halb zerschmettert hergetragen. — Durch die rechte Parodos tritt der Chor auf. Die rechte Seitenthür wird nicht gebraucht; es wäre denn, dass der von der Jagd zurückkehrende Hippolytos mit seinem Gefolge durch sie, und nicht durch die rechte Nebenthür einträte 51. — Auf das Logeion steigt der Chor nicht, weder 575, wie aus dem bereits Bemerkten sich ergiebt, noch auch 776, wo der Exangelos um Hülfe ruft. Denn ehe der Chor dazu kommt, zur Bühne hinan zu steigen, ist bereits die Nachricht da, dass Phaidra todt ist 786. — Durch Ekkyklema erscheint die todte Phaidra 811 (so auch O. Müller kl. Schrift. I. pag. 536 und Geppert p. 176). Der 780 erschienene Exangelos verliert sich bald darauf von der Bühne (vergl. Sophokles' Elektra).

Wohin die Schauspieler am Schlusse des Stückes sich entfernen, darüber enthalten ihre Worte keine Andeutungen. Da Hippolytos eben gestorben ist, Theseus ihn in seinen Armen hält, über sein Unglück klagt, und der Chor nur mit dem Gedanken: gross Elend und Jammer sei eingetreten, schliesst: so ist für den Chor kein Anlass da, von seinem gewöhnlichen Wege abzuweichen; er entfernt sich also durch die Parodos. Theseus geht, während Diener seinen Sohn in den Palast tragen, ohne Zweifel auch dahin ab.

Medeia.

In Bezug auf die Scenerie des Stückes sagt Schöne in seiner Ausgabe der Med. p. X.: „sie (die Handlung) geht vor sich auf dem Vorplatze vor dem Herrscherpalaste zu Korinth, der wahrscheinlich am Fusse der südlich von der Stadt gelegenen Akropolis zu denken ist, mit dem Markte vor sich, welchen demnach die Orchestra darstellt. Von den drei Thüren der hinteren Bühnenwand führt die eine in die alte Wohnung des Iason, aus der also Medea kommt, die zweite (mittlere) in die des Kreon, die dritte in das neue δῶμα νυμφικόν (376, 1109). Von den Seitenzugängen zur Bühne deutet der rechts von den Zuschauern die Strasse vom Hafen Lechaion her, auf welcher Aegeus kam, an, und der links den Weg nach Kenchreä und zugleich nach Argos und Trözene, wohin er ging. An Verzierungen mit Bildsäulen und Altären, an denen

Korinth reich war, wird es bei der Aufführung nicht gefehlt haben; gewiss sah man die Statuen des Zeus und Helios, der Gäa und Themis, die im Stücke häufig angerufen werden."

Wenn ich mich mit dieser Anordnung der Scenerie nicht einverstanden erklären kann, so liegt der Grund dazu darin, dass ich das derselben zu Grunde liegende Princip, eine Uebereinstimmung der Scenerie mit der wirklichen Localität herzustellen, nicht für richtig ansehen kann. Ich meine auch, dass das gegenwärtige Stück zeigt, theils dass der Dichter die wirkliche Localität sehr wenig beachtete, theils dass die Handlung mit dieser in entschiedenem Widerspruche steht. Mag auch der Herrscherpalast am Fusse der Akropolis gelegen haben, das Stück liefert keine Andeutung, dass die Akropolis sichtbar gewesen ist, und ich wage darum den Platz, an welchem die Handlung sich entwickelt, nicht genauer zu bestimmen, als dass ich ihn für den bei oder vor dem Palaste befindlichen ausgebe. Ob er zugleich Agora ist oder nicht, das bleibt sich für die Handlung gleich, und lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Darum weil Korinth namentlich in späteren Zeiten reich an Bildsäulen, und schon in frühen Jahrhunderten durch grosse Verschiedenartigkeit der Culte ausgezeichnet war, kann ich mich ferner nicht veranlasst finden, die Skene mit vielen Statuen und Altären ausgeschmückt sein zu lassen. Der prachtliebende Römer mag jede Gelegenheit ergriffen haben, seinen Reichthum auch bei solchen Anlässen zur Schau auszustellen, dem maassliebenden Hellenen zur Zeit eines Sophokles und Euripides wurde nur vor Augen gestellt, was zu wahrhafter Belebung der Handlung diente. Da nun aber das Stück keine Hinweisung auf bestimmte Götterbilder als sichtbar enthält, so scheint mir deren Anwesenheit in der Scenerie sehr problematisch; aber allerdings kann wohl eine oder die andere Statue auch über das unmittelbare Bedürfniss der Handlung hinaus sichtbar geworden sein, wie namentlich die des öfter angerufenen Helios (746, 764). In Bezug auf die Seitenzugänge kann ich Schöne vollends nicht beistimmen. Seiner Anordnung der Skene zufolge muss Korinth entweder den Hintergrund für die ganze Scenerie des Schauplatzes bilden, oder es muss in gleicher Weise im Rücken der Zuschauer liegend gedacht werden. Daraus erwächst der Uebelstand, dass keiner der Seitenzugänge mit Nothwendigkeit als der der Fremde, keiner als der der Heimath bezeichnet werden kann; und es ist nach dieser Anordnung nicht zu entscheiden, von welcher Seite her der

Chor aufzutreten hat. Indem Schöne das Auf- und Abtreten des Aigeus nach der Wirklichkeit bestimmen will, ist er genöthigt, die Theatergesetze zu vernachlässigen. Die Anordnung der Hauptgebäude auf der Skene ist bei Schöne in Rücksicht auf architectonische Symmetrie eine ganz vorzügliche, aber die Handlung erfordert eine andere. Denn nimmer kann das für die Handlung unwichtigste Gebäude, das des Kreon, gerade die Mitte einnehmen, und das, vor dem die Handlung vorgeht, an die Seite gedrängt werden. Es würde damit zugleich auch die Handlung an die Seite der Bühne gedrängt, oder falls sie doch in der Mitte des Logeions dargestellt würde, würde sie höchst unwahrscheinlich werden. Die Scenerie also, weit gefehlt zur Belebung der Handlung beizutragen, würde geradezu nachtheilig auf dieselbe einwirken. Demnach wird man auch in der Anordnung der Gebäude sich zu Aenderungen verstehen müssen. Das Haupt- und Mittelstück der Scenerie muss der Palast der Medeia sein, vor dem sich die gesammte Handlung entwickelt; die linke Seitenthür muss den Weg nach der Fremde bezeichnen, die rechte Seitenthür den nach dem nahen Korinthos führenden; denn von rechts her kommt der Chor der Korinthischen Frauen durch die Parodos. Wegen 1117 (*χαραδοκῶ τἀκεῖθεν οἳ προβήσεται*) ist ferner nothwendig, dass man das Haus der neuen Braut Iasons (*νυμφικὸν δῶμα* 378, in welches Medeia hineinschleichen will 380) sieht, und da dasselbe neben dem Kreon's ihres Vaters liegen muss: so muss die rechte Nebenthür den Eingang zu jenem zeigen, und das des Kreon wird an oder neben der rechten Periakte wenigstens zum Theil sichtbar gewesen sein*). Eine linke Nebenthür wird durch die Handlung nicht gefordert, und die Darstellung der Oertlichkeit, die vom Palaste der Medeia bis zu dem in die Fremde führenden Wege lag, war daher wohl ganz dem Belieben des Malers überlassen. Denn die Rennbahn muss man doch wohl nach der Seite der Stadt hin suchen, und sie ist

*) Aus 1177 (*ἡ μὲν εἰς πατρὸς δόμους ὥρμησεν, ἡ δὲ πρὸς τὸν ἀρτίως πόσιν* zu Iason) und 1205 (*πατὴρ ἄφνω προσελθὼν δῶμα προσπιτνεῖ νεκρῷ* nämlich die Braut) ergiebt sich, dass Kreon's Haus, da man Kreon nicht hat über die Bühne zur Tochter eilen sehen, mit dem der Tochter ausserhalb der Bühne in Communication stand. Es scheint demnach das Haus der Braut von der rechten Nebenthür sich noch eine Strecke nach der rechten Seitenthür hin ausgedehnt zu haben, und an der rechten Seitenthür ein Theil von Kreon's Hause so zum Vorschein gekommen zu sein, dass die zum Hause führende Thür den Zuschauern nicht sichtbar wurde.

demnach an der rechten Seite wohl nicht mehr zur Darstellung gekommen. — Aus alle dem ergiebt sich, dass die Bühnenfront vier Eingänge zeigte; eine Aenderung der Scenerie trat nicht ein.

Aus der Mittelthür tritt 1 die Amme der Medeia, ferner geht 105 der Paidagogos mit den Kindern der Medeia hinein; denn eben darum, weil die Kinder mit Medeia in demselben Hause wohnen, sagt die Amme zu dem Paidagogos warnend 91: *μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένῃ* (vergl. 101 u. ff.). In den Palast geht 203 die Amme, und tritt von dort mit Medeia heraus 213*). Die Kinder der Medeia mit dem Paidagogos (denn er befindet sich bei ihnen, wie 1002 zeigt) kommen 894 heraus, und gehen dahin mit Medeia 1080 zurück. Der Paidagogos scheint schon vorher 1019 auf Geheiss der Medeia sich dahin begeben zu haben. Von neuem tritt Medeia 1116 aus dem Hause, und geht 1250 wieder hinein; 1317 endlich erscheint Medeia über ihrem Hause auf dem Drachenwagen. — Durch die linke Seitenthür kommt Aigeus 663 aus der Fremde, und geht durch sie 763 wieder in die Fremde. Von der rechten Seitenthür her kommt der Paidagogos mit den Kindern der Medeia von der Rennbahn her 49, ferner 271 Kreon aus seinem Palaste; letzterer geht dahin 356 zurück. Aus dem Hause der Braut kommt durch die rechte Nebenthür Iason 446, und geht dahin 622, wie aus den Vorwürfen der Medeia sich zu ergeben scheint (z. B. 623). 819 sendet Medeia die Amme dorthin zu Iason, der von da 866 erscheint. Mit den Kindern der Medeia begiebt sich Iason dahin 975 (vergl. 969), 1002 kommt der Paidagogos von da mit den Kindern zurück, ferner tritt 1121 von daher ein Bote, 1293 Iason auf. Der Chor kommt aus der Stadt durch die rechte Parodos in die Orchestra. Auf die Bühne steigt der Chor 1275 sicher nicht, wiewohl ihm der Gedanke, in solcher Weise den Kindern, die von Medeia gemordet werden, zu Hülfe zu kommen, nicht fremd bleibt. Statt wirklich zu Hülfe zu eilen, singt er 1279—1292. Wenn aber Iason 1293 zum Chor sagt: *ἐγγὺς ἕστατε στέγης*, so folgt daraus keineswegs, dass der Chor auf der Bühne sich befindet, zumal da von einem Versuche desselben, ins Haus der Medeia einzudringen, keine Rede ist. Erst Iason lässt 1314 die Rie-

*) Vergl. 819, wo, wie es scheint, Medeia die Amme zu Iason sendet, nicht aber eine Dienerin; denn eine solche ausser der Amme vorauszusetzen, ist kein hinlänglicher Grund vorhanden.

gel und Pforten des Hauses öffnen. Die Begriffe der Nähe und Ferne sind so relative Begriffe, dass aus derartigen Bezeichnungen nur selten eine feste und bestimmte Antwort sich ergiebt. — Der Bote, welcher den Tod der Braut gemeldet hat, und 1121 erschienen ist, verliert sich unvermerkt von der Bühne. — Am Schlusse geht der Chor durch die Parodos dahin ab, von wo er gekommen ist, Iason in das Haus seiner Braut, da er vor dem der Medeia nach dem, was so eben darin geschehen ist, Grauen haben muss; überdies hat auch Medeia 1394 ihn aufgefordert, sein neues Weib zu beerdigen, und er hat erklärt, dies thun zu wollen. — In Bezug auf die Art, wie Medeia auf dem Drachenwagen erscheint, spricht sich Donner nicht aus (er bemerkt: in der Luft). Pflugk, auch O. Müller kleine Schrift. I. p. 536 (wiewohl letzterem die Sache bedenklich zu sein scheint,) denken an das Ekkyklema, aber wohl mit Unrecht. Denn ein Fortschweben auf oder mit demselben lässt sich nirgends nachweisen. Eher könnte eine Schwebemaschine gebraucht worden sein. Da aber Medeia nicht auf ebener Erde im Drachenwagen sichtbar zu werden scheint, sondern gleich von Anfang an in der Höhe, so dass der Zorn und die Rachewuth Iason's sich alsbald als ohnmächtig erweist: so ist die Lösung, welche der Scholiast zu 1317 giebt, wohl die einfachste und die richtige. Er sagt: *ἄνω ἐπὶ τοῦ πύργου ἑστῶσα ταῦτα* (*τί τάσδε κινεῖς* etc.) *λέγει*. Denn erscheint Medeia auf den Zinnen ihres Palastes, so braucht der Wagen sich nur allmählich nach hinten zu entfernen, um Medeia's Verschwinden darzustellen, und es geschieht dieses alsdann auf dem Dache der Skene. Es ergiebt sich hieraus, dass ich mehr mit dem übereinstimme, was Geppert p. 185, als mit dem, was er 176 darüber sagt. Schöne spricht sich nicht genauer über den Gegenstand aus. Seine Ansicht aber (zu 1241 seiner Ausg.), dass die Kinder der Medeia von dieser in der *αὐλή* getödtet werden, also vor dem Palaste, indem der Platz durch eine Mauer und die *θύρα αὔλειος* nach aussen abgesperrt war, lässt schliessen, dass er die Medeia von hier aus auf einer Schwebemaschine sich erheben lässt. Da aber die Kinder *ἔσω δωμάτων* geschickt worden waren, da der Weheruf der Medeia vor ihrem ersten Auftreten nicht aus der *αὐλή*, sondern aus dem Palaste herkommt, da grosse Schwierigkeiten in Bezug auf die Scenerie entstehen, wenn man vor dem Palaste noch eine den Hof umschliessende Mauer annehmen will: so kann ich seiner Ansicht nicht beipflichten.

Orestes des Euripides.

Die Handlung geht vor dem Palaste Agamemnon's in Argos vor sich. Dieser Palast nimmt somit die Mitte der Skene ein. Ihn vorn mit einer Hofmauer, etwa auf Anlass von 1277, umschlossen sein zu lassen verträgt sich mit der übrigen Scenerie nicht. Ueber sein äusseres Aussehen wird nur angegeben, dass er oben mit *φρυγικοῖς*, Zinnen, versehen war (1569), die den *γεῖσα* zugezählt werden. Dass er ein flaches Dach hatte, ergiebt sich daraus, dass Orestes mit Andern auf dem Palaste erscheint. Von der sonstigen Pracht desselben, die der Phrygier rühmt, erfahren wir nichts; denn das, was derselbe meldet, bezieht sich nicht auf das Aeussere des Palastes. Die Stellung des Palastes den Zuschauern gegenüber ist aus der Scene 1251 ff. zu entnehmen. Es übersieht dort der eine als Wache aufgestellte Halbchor *τὰ πρόσθ' αὐλᾶς*, während die andere Hälfte des Chors eine andere Seite des Palastes vor Augen hat. Da nun die beiden Theile des Chors nur an der rechten und linken Seite der Orchestra aufgestellt sein können: so fällt der gegen Ost hin stehenden Abtheilung nur dann eine Vorderansicht des Palastes zu, wenn der Palast den Zuschauern gegenüber nicht von vorn her sichtbar ist, sondern mit seiner Vorderseite gegen SO hin gewendet ist, so dass die Zuschauer ausser einem Theile der Vorderfront zugleich die linke Seite des Palastes erblicken. Die südöstliche Lage der Palastfront scheint sich auch daraus zu ergeben, dass Elektra, die an der Thür des Palastes sich befindet, die von NO vom Grabe Klytaimnestra's zurückkehrende Hermione erblicken kann, ehe sie in der Nähe des Palastes sich befindet. Der Chor der Argeierinnen, der von rechts her erscheint, lässt keinen Zweifel darüber, dass an der rechten Periakte eine Andeutung der nahen Stadt sich befinden musste (1279); an der linken Periakte ist der Weg aus der Fremde. Von den Nebenthüren ist nur eine genau bezeichnet, nämlich die, welche den Weg zum Grabe Klytaimnestra's anzeigt; es ist die rechts liegende Nebenthür. Tyndareos nämlich, der am Grabe Klytaimnestra's von der Rückkehr des Menelaos Kunde erhalten hat (471), kommt zum Palaste, und will sich von da nach der Stadt begeben. Läge das Grab in der Richtung, welche die linke Nebenthür anzeigt, und käme Tyndareos von daher: so müsste er die vom Palast zum Grabe gesendete Hermione getroffen haben. Dies ist aber nicht der Fall; er weiss von ihr und von deren Sendung nichts. Liegt

dagegen das Grab in der Nachbarschaft der Stadt in der Richtung der rechten Nebenthür, so ist es einerseits nicht auffallend, wenn Tyndareos durch die Stadt zum Palaste sich hinbegiebt, und andrerseits erklärlich, warum er auf seinem Wege Hermionen nicht begegnet ist. Dazu kommt: das Grab Klytaimnestra's ist als das eines Todten, dem man eine besondere Ehre erweisen wollte, gewiss eher in der Nähe der belebten Stadt, als an einem mehr abgelegenen Orte erbaut worden. Endlich scheint auch der um die linke Nebenthür befindliche Raum noch nöthig gewesen zu sein, um die Seitenansicht des Palastes möglich zu machen. Das Grab Klytaimnestra's ist nicht sichtbar; der dahin gehende Weg verschwindet also wohl bald hinter Gebüsch oder Bäumen. Eben so wenig ist das Grab Agamemnon's sichtbar. Da Pylades den Orestes dahin durch die Stadt führen will (801), so muss man sich vorstellen, dass es nach der rechten Seitenthür hin hinter der Stadt liegt. Mit der bis hieher versuchten Anordnung der Scenerie scheint nur eines nicht zu stimmen; v. 726 nämlich sieht Orestes den Pylades in Eile *Φωκέων ἄπο* herbeikommen; Pylades selbst aber sagt (729): *προβαίνων ἱκόμην δι' ἄστεως, ξύλλογον πόλεως ἀκούσας, τὸν δ' ἰδὼν αὐτὸς σαφῶς, ἐπὶ σὲ σύγγονόν τε τὴν σήν, ὡς κτενοῦντες αὐτίκα.* Denn wenn Pylades von Phokis her d. h. von links her erschien, so konnte er, wie es scheint, die an der rechten Seite befindliche Stadt nicht berührt haben; kam er dagegen von rechts aus der Stadt her, so hatte Orestes keinen Grund zu vermuthen, dass der Freund aus Phokis komme; und es kann demnach scheinen, als müsse die Stadt in der Scenerie eine andere Stelle gehabt haben. Dennoch ist gerade die Lage der Stadt vollkommen sicher; denn der von dort her aus der Heimath durch die rechte Parodos erscheinende Chor erlaubt nicht, sie anderweitig zu fixiren. Aber eben so sicher ist es, dass der aus der Fremde erscheinende Pylades nur von links her erscheinen kann. Auch Orestes muss ihn von daher erscheinen sehen, wie seine Worte *Φωκέων ἄπο* zeigen; denn käme er von rechts, so hätte er eher sein Erstaunen über seine Erscheinung von dort her aussprechen müssen. Zu dem wohlfeilen Auskunftsmittel zu sagen, dass die Scenerie die Zuschauer darüber nicht aufgeklärt habe, vielmehr der Dichter dies als etwas für die Handlung Unwichtiges, was auf die hinter den Coulissen liegende Localität sich bezieht, dem eignen Ermessen der Zuschauer, falls sie darauf achteten, überlassen habe, möchte ich inzwischen nicht greifen; obgleich ich nicht mit Sicherheit an-

zugeben vermag, in welcher Weise die Scenerie die Schwierigkeit entfernt hat. Am wahrscheinlichsten ist es mir, dass die Stadt von der rechten Seite der Bühne bis an deren linke Seite hin sich ausgedehnt hat. Dies konnte entweder so geschehen, dass die Zuschauer dieselbe als Hintergrund in der Scenerie vor sich sahen, oder dass vorausgesetzt wurde, sie ziehe sich im Rücken der Zuschauer so weit von rechts nach links hin. Da der Palast im Vordergrunde den grössten Theil der Scenerie einnimmt und die Aussicht auf die dahinter liegenden Localitäten hemmt, da ferner, wenn die Stadt in der Weise sich ausdehnte, die Unterscheidung zwischen Fremde und Heimath an den Periakten nicht sichtbar wird: so möchte ich glauben, dass der Dichter sich die Stadt im Rücken der Zuschauer bis zur linken Seite fortgehend denkt. Eine Ausdehnung derselben bis auf diese Weite hin kam den Zuschauern aber erst dann zu Gesicht, als des Pylades Auftreten von links her ein Drehen der Periakte nöthig machte. In diesem Momente nämlich zeigte die neu an der Periakte erscheinende Localität noch einige Häuser der Stadt, während dieselbe Periakte vorher einfach nur den in die Fremde führenden Weg, auf dem Menelaos 356 erschienen war, darstellte.

Die Bühne zeigte, wenn die bisherige Anordnung nicht verfehlt ist, demnach vier Eingänge; eine Veränderung der Scenerie tritt nur mit dem bei des Pylades Erscheinen erfolgenden Umdrehen der linken Periakte ein.

Aus dem Palast kommt durch die Mittelthür der Skene 71 Helene und 111 Hermione; zurück dahin geht Helene 125, und Elektra 315.*) Letztere kommt zurück 844; Orestes und Pylades gehen 1245 hinein; desgleichen Hermione 1344 und Elektra 1352. Aus dem Palaste kommt 1369 ein Phryger und 1506 Orestes; in denselben geht der Phryger nach 1526 (vergl. 1524, wo Orestes ihm gebietet hineinzugehen) und nach 1536 Orestes. — Die rechte Nebenthür passirt, indem sie zu Klytaimnestra's Grabe geht, Hermione 124; letztere kommt von da erst 1323 zurück.**) — Durch die rechte Seitenthür kommt 470 Tyndareos,

*) Es ist ein Versehen, wenn Kock (p. 35 und 37) darauf hindeutet, dass auch Orestes mit Elektra die Bühne verlassen habe; er bleibt auf der Skene; vergl. 301, 311, 313.

**) D. h. sehr spät, was um so mehr auffällt, da eigentlich das Gegentheil, dass im Drama in kurzer Zeit grosse Entfernungen zurückgelegt werden, Regel ist. Vergl. Agam. 264, wo der König in einem Tage von

und geht 629 (vergl. 612) nach Argos zurück; ferner geht des Weges Menelaos 717 (denn von dorther, nicht aus dem Palaste, kommt er später wieder auf die Skene); desgleichen Pylades und Orestes 806 (vergl. 801, 846, 877 ff.). Aus der Stadt kommt 852 der Bote, 1022 Orestes und Pylades, endlich 1554 Menelaos. Durch die linke Seitenthür tritt ein 356 Menelaos, 729 Pylades; 140 der Chor durch die rechte Parodos. — 1567 wird Orestes auf dem Dache des Palastes sichtbar, zugleich mit ihm Pylades; endlich 1574 auch Hermione. Es geschah dies ganz einfach, indem die Schauspieler auf dem Skenendache (vergl. 1569) sich zeigten. — 1618 heisst Orestes zwar den Pylades das Haus anzünden; aber die bald darauf erfolgende Erscheinung Apollon's hindert die Ausführung des Befehls. Dass aber Orestes und Pylades mit brennenden Fackeln versehen sind, ersieht man aus 1573, 1543, 1594.

1625 erscheint Apollon hoch oben in den Wolken; den Ort wo, und die Art wie es geschah, ist nicht möglich, mit voller Bestimmtheit anzugeben. Schwebte der Gott in der Höhe, so befand er sich wohl hoch oben an der linken Seite der Bühne auf der mit Wolken umgebenen Mechane. Da aber der Effect auch ziemlich derselbe bleibt, wenn Apollon auf dem mit Wolken umgürteten Bühnendache vorn an den Zinnen durch Vortreten sich zeigte: so lässt sich auch diese Weise der Darstellung nicht geradezu abweisen; und da das Erscheinen dann weniger an eine bestimmte Seite der Bühne gebunden ist, als bei der ersten Art des Erscheinens: so lässt sich der Ort, wo er in letzterem Falle sichtbar wird, nicht sicher angeben. Helene kommt wohl nicht mit Apollon zur Erscheinung; denn 1631 ist sehr verdächtig, und die Worte in 1673 zeugen nicht

---

Troia nach Mykenai kommt, und, falls dies dafür angesehen würde ausserhalb des Stückes zu liegen, die Septem c. Theb., wo 700 Eteokles zum Kampfe mit dem Bruder abgeht, 773 dagegen der Bote schon den Ausfall des Kampfes meldet. Im Hippolytos verlässt Hippolytos 1101 das Land, und 1153 meldet der Bote, dass derselbe auf dem Wege nach Argos vom Wagen gestürzt ist. In der Andromache geht Peleus 765 nach Pharsalos ab, und ist 1047 wieder in Phthia. In den Hiketiden des Euripides geht Theseus von Eleusis nach Athen hin und zurück zwischen 364 und 381, zieht Theseus 597 gegen Theben, und die Nachricht seines Sieges kommt 634 in Eleusis an. In der Elektra des Euripides geht der Mann der Elektra 431 ausser Landes, um den Paidagogos zu holen, und ist mit ihm 487 schon zur Stelle. In der Hekabe wird ein Bote 890 nach dem Thrakerfürsten gesendet, und letzterer erscheint schon 952.

sicher dafür, da der Abschiedsruf an Helene auch erfolgen kann, ohne dass Menelaos sie sieht.

Im Anfange des Stückes sieht man Orestes auf einem Ruhebette liegend (35 ἐν δεμνίοις κεῖται; vergl. 227, 233), und zwar nahe dem Eingange des Palastes. Denn als die aus dem Palaste getretene Helene Elektren nicht bewegen kann, zu Klytaimnestra's Grabe zu gehen, und sie an deren Statt Hermionen, die im Palaste sich befindet, dazu brauchen will, hat sie nichts nöthig als zu sagen (111): ὦ τέκνον ἔξελθ', Ἑρμιόνη, δόμων πάρος. Sie verlässt also weder den Platz, wo sie in der Nähe von Orestes sich befindet, noch sendet sie eine Dienerin in den Palast. Auch heisst Elektra 170 den Chor, der sich nach des Orestes Befinden umschaut, ἀπ' οἴκων zurückweichen. Da aber an ein Heraustreten von Orestes und Elektra im Beginne des Stückes nicht zu denken, vielmehr die aus beiden bestehende Gruppe dort alsbald in Ruhe verweilend gesehen werden muss: so ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass die Geschwister beim Beginne des Drama aus dem Palaste vermittels der Exostra oder einer andern dem Ekkyklema verwandten Maschine hervorgeschoben worden sind.*) — Am Schlusse des Drama entfernt sich Orestes mit Pylades von dem Dache des Palastes in den Palast; in letztern begiebt sich auch Menelaos; Apollon entzieht sich in der Höhe den Blicken der Zuschauer; der Chor geht durch die rechte Parodos ab.

Das anfängliche Auftreten des Chors geschieht sicher durch die Parodos, nicht von der Skene her. Denn da der Chor, wenn er zum Lager des Orestes heranzutreten hatte, dies leicht von der Orchestra aus thun konnte, da ferner das Einzugslied des Chors von der Orchestra aus gesprochen werden musste: so ist kein Anlass da, den Chor ausnahmsweise auf einem andern Wege eintreten zu lassen. Dieser Ansicht ist auch Kock pag. 35 und 37. Wenn er dagegen den Chor pag. 35 „in den

*) Gleiches musste auch stattfinden im Beginne von des Euripides Hiket., wo v. 10 zeigt, dass im Beginne des Stückes sieben Mütter die Aithra am Altare mit Oelzweigen in den Händen umgeben; ferner in den Troaden, wo Hekabe (37) schon während des Prologs auf der Bühne in schweren Kummer versunken da liegen muss. Eben so im Herakles mainom. — Noch evidenter sind die Beispiele, die Aristophanes lieferf. Im Beginne der Nubes liegt Strepsiades mit seiner Familie da und schläft; ebenso schlafen im Anfange der Vespae zwei Sklaven, die sich auf der Wacht vor einem Hause befinden.

Eingängen der Orchestra" erscheinen lässt, so ist der Pluralis nicht zu billigen; der Chor, der aus der Stadt herkommt, kann nur von rechts her sichtbar werden. Dagegen stimme ich vollkommen der Bemerkung (p. 37) bei, dass man den Chor, schon ehe er zu sprechen beginnt, in der Orchestra, etwa von 132 an, anwesend zu denken hat. — Eine weitere Frage ist, ob der Chor seinen Standpunkt in der Orchestra, den er von Anfang an eingenommen hat, beibehält, oder ganz, vielleicht auch nur theilweise, auf die Bühne steigt.*) Sobald nämlich Elektra den Chor erblickt, empfiehlt sie ihm die grösste Ruhe, und die einzelnen Choreuten ermahnen sich dazu untereinander ebenfalls (140). Wenn nun Elektra weiter sagt (142): fort, dahin geht, fort vom Lager! wozu der Scholiast mit Recht bemerkt: *ἰδοῦσα ταύτας ἡ Ἠλέκτρα ἐρχομένας πρὸς τὴν στρωμνὴν τοῦ Ὀρέστου λέγει πρὸς αὐτάς· ἀποπρὸ βᾶτ', ἐκεῖσ', ἀποπρό μοι κοίτας· ἀπὸ τῆς στρωμνῆς μακρὰν καθίσατε***): so ist eine solche Weisung hier, wo Orestes dicht am Palaste liegt, nur an ihrer Stelle, wenn der Chor wirklich dem Palaste und dem Lager des Kranken von der Orchestra her sich nähert. Dies kann aber nur geschehen, wenn er die Treppe zum Logeion hinansteigt. Auch das *πρόσιθ' ἀτρέμας*, was Elektra zum Chore spricht, in 149 weist, da der Chor jetzt sicher schon bis in der Mitte der Orchestra sich befinden muss, darauf hin, dass wenigstens ein Theil des Chors sich auf dem Logeion befindet; und Elektra empfiehlt ihm demnach beim Annahen an Orestes Stille und Behutsamkeit. Noch bestimmter endlich sind die Worte (170): *οὐκ ἀφ' ἡμῶν* (den Geschwistern), *οὐκ ἀπ' οἴκων πάλιν ἆρα μεθεμένα κτύπου πόδα σὸν εἰλίξεις;*. Da Elektra den Chor nicht aus der Orchestra fortscheuchen will, so muss man hier nothwendig voraussetzen, dass er neben den Geschwistern am Hause selbst sich befindet, und darauf wird sich denn auch 181 und die folgenden Verse am leichtesten beziehen lassen. Der Chor muss demnach in der That auf die Bühne gestiegen sein. Nach dem Erwachen des Orestes aber entfernt er sich wieder

*) Kock p. 37: „es scheint fast, als ob der Chor aus der Orchestra hinauf nach der Bühne strebte —; von diesem Unternehmen wird er aber zurückgehalten durch das ausdrückliche Verbot der Elektra, dem Lager des Unglücklichen zu nahen."

**) womit die Worte der Hypothesis zu vergleichen sind, die Geppert p. 142 sehr gut benutzt, um die Stellung der Gruppe genauer anzugeben.

von dort, und er hat dazu vollkommen Zeit, weil er an dem zwischen den Geschwistern obwaltenden Gespräche keinen Theil nimmt.*)

Die Frage, ob der Chor auf die Bühne steigt, kehrt noch einmal gegen Ende des Stückes wieder. 1251 heisst Elektra die eine Hälfte des Chores τόνδ' ἁμαξήρη τρίβον betreten, die andere ἐνθάδ' ἄλλον οἶμον εἰς φρουρὰν δόμων. Der erste Halbchor besetzt hierauf den Eingang gegen Ost 1259, der zweite den gegen West 1260, und beiden Hälften schärft Elektra ein, sich dahin und dorthin umzuschauen 1261—1267. Nachdem ein Landmann, aber nur im Vorbeigehen, vom Chor gesehen worden zu sein scheint, sagt Elektra zum ersten Halbchor, er solle sagen (1277), εἰ τάδ' ἔρημα τὰ πρόσθ' αὐλᾶς; und nachdem sie darauf eine bejahende Antwort erhalten hat, geht Elektra, um ἐν πύλαισιν (1281) des Palastes zu horchen. — Ist hier der Chor auf die Bühne gekommen? Ich glaube sicher: nein. Zwar ist keine Frage, dass die Bewachung der Zugänge zum Palaste von der Skene aus erfolgen konnte, und eigentlich auch von dort aus erfolgen sollte; aber da der Raum in der dem Logeion zunächst angrenzenden Orchestra die Oertlichkeit bezeichnet, die unmittelbar an den Schauplatz der Handlung angrenzt, wie sie es auch in der That ist: so kann die Bewachung der Zugänge zum Palaste eben so gut von hier aus stattfinden, wie von der Bühne aus. Es liegt also keine Nothwendigkeit, kein triftiger Anlass vor, den Chor hier die Bühne betreten zu lassen; vielmehr stellt sich der Chor auf das Geheiss Elektra's an beiden Parodoi auf; von hier aus übersah er eben so wohl die Parodoi, wie die auf dem Logeion von der rechten und linken Seite her befindlichen Zugänge.

Der Bote verliert sich nach 956 von der Skene.

Elektra des Sophokles.

Der Ort der Handlung ist Mykenai (9), und das Logeion ist der Platz vor dem Palaste der Pelopiden (10, 40). Der Palast dieser Herrscher bildet also das Haupt- und Mittelstück der Decoration. Was die Scenerie ausserdem noch zeigte, giebt der von der linken Seitenthür her eintretende Paidagogos beim Beginne des Stückes an. Links, sagt er, ist der Tempel der

*) Geppert p. 251 scheint gleicher Ansicht zu sein.

Hera (7, 8), und (6) *αὕτη τοῦ λυκοκτόνου θεοῦ ἀγορὰ Λύκειος.* Links vom Herrscherpalaste befand sich also der Tempel der Hera, rechts von der Mittelthür die genannte Agora. Der Tempel, obgleich dem Palaste benachbart, braucht nicht im Vordergrunde zu sein; er wird nicht betreten. Rechts vom Palaste muss ein Tempel Apollon's sichtbar sein, um das Dasein der Agora an diesem Orte bemerklich zu machen. Stand er in der Gegend der rechten Nebenthür, so war die Stadt Mykenai an der rechten Periakte angedeutet; war dagegen der Tempel an der Periakte dargestellt, so wurde durch ihn zugleich die nahe liegende Stadt repräsentirt. Inzwischen kann es nicht zweifelhaft sein, dass er in der Gegend der rechten Nebenthür sich befand; denn erstlich wird die Decoration dadurch symmetrisch; der Tempel des Apollon an der rechten Seite entspricht dem der Hera an der andern Seite des Herrscherpalastes. Sodann ist nicht anzunehmen, dass der Raum rechts vom Palaste, da er dem Schauplatze der Handlung unmittelbar anliegt, bedeutungslos für die Handlung sein wird. Da aber eine Frauenwohnung neben dem Palaste sich sicher dort nicht befand, (denn überall wird im Stücke sehr stark hervorgehoben, dass Elektra und demnach auch die anderen Kinder Agamemnon's mit den Mördern ihres Vaters in einem Hause wohnen müssen, vergl. 263 ff. 818, 1190): so muss man dadurch sich veranlasst sehen, gerade hier die Anwesenheit des Tempels des Phoibos anzusetzen. Dazu kommt endlich, dass Klytaimnestra 634 auf einem Altare des Lykeiischen Phoibos in der Nähe des Herrscherpalastes opfert; und dieser Altar, wo könnte er passender gestanden haben, als gerade vor dem Tempel des Gottes, wenn derselbe sich vor der rechten Nebenthür befand? (Vergl. auch 1376, 1379). Wenn dem aber so war, so deutete die rechte Periakte Mykenai oder den dahin führenden Weg, die linke den (nach Phokis) in die Fremde führenden Weg an. Ausser diesen zwei Zugängen und der in den Palast führenden Mittelthür ist noch eine Thür nöthig, die den zu Agamemnon's Grab führenden Weg bezeichnet. Da Orestes mit dem Paidagogos, die von links her auftreten, das Grab Agamemnon's schon vor ihrem Auftreten besucht haben, da ferner das Grab nicht in der unmittelbaren Nähe der Stadt liegen kann: so muss der Weg dahin durch die linke Nebenthür führen. Ob dabei der Tempel der Hera von der linken Nebenthür rechts oder links liegt, ist irrelevant; natürlicher scheint es, ihn dem Palaste mehr genähert zwischen der linken Nebenthür und der Mittelthür zu denken, so dass er

dem Tempel Apollon's an der anderen Seite correspondirt. Dass man einen Weg, der direkt vom Palaste zum Grabe führt, annehmen muss, ergiebt sich daraus, dass Chrysothemis, als sie zum Grabe geht, mit Orestes nicht zusammentreffen darf. Ginge sie nun auf dem Wege, auf dem Orestes durch die linke Seitenthür her vom Grabe erscheint: so müsste aller Wahrscheinlichkeit nach ein Zusammentreffen stattfinden. Sie muss sich demnach auf einem anderen Wege zum Grabe hin aufmachen. Ausser den vier genannten Eingängen wird keiner durch die Handlung erfordert; eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein. — Schneidewin ist der Ansicht, dass das Löwenthor sichtbar gewesen sei. Aber eine Hinweisung auf dasselbe findet sich nirgends, und da überdies die Handlung unmittelbar vor dem Palaste vor sich geht: so ist das Thor wohl vielmehr im Rücken der Zuschauer zu denken (328).

Durch welche Thüren die Schauspieler auf und abtreten, unterliegt fast keinen Zweifeln. Durch die Mittelthür erscheinen aus dem Herrscherpalaste oder gehen dahin ab Elektra 86, Chrysothemis 324, Klytaimnestra 516, eben dieselbe mit dem Paidagogos 803, Chrysothemis 1057, der Paidagogos 1326, Orestes und Pylades 1375, Elektra 1383 und 1398, Orestes und Pylades 1424 und 1436, ferner 1466, und endlich mit Elektra und Aigisthos 1507. Den kürzeren zum Grabe Agamemnon's durch die linke Nebenthür führenden Weg betritt Chrysothemis 471, und kommt von da 871. Auf der Phokischen Strasse durch die linke Seitenthür (so auch Herm. *de re scen. in Aesch. Orest.* p. 5) treten als Fremde auf 1 der Paidagogos, Orestes und Pylades, und alle drei entfernen sich 85 auf demselben Wege, um später wieder als Fremde auftreten zu können. 660 kommt von daher der Paidagogos, 1098 Orestes und Pylades. Von der Seite der Stadt her durch die rechte Seitenthür kommt Aigisthos ἐκ προαστίου 1431 (cf. 313 ff. 1308); durch sie entfernt sich, wie es scheint, der Paidagogos (um 1383) nach der Stadt hin, um dort das Ende der Katastrophe abzuwarten. Freilich kann er dies auch, wenn er sich nach links hin entfernt. Analoge Fälle, wo Schauspieler sich stillschweigend von der Bühne entfernen, und die Localität, nach der hin es geschieht, nicht näher angegeben ist, sind keineswegs selten. Namentlich sind es Boten oder Diener, Hirten, Ammen, die sich so entfernen oder fortschleichen*). — Durch die rechte Parodos, also

*) Der Bote im Orestes nach 956, in der Medeia der Paidagogos 1019

von der Stadt her tritt 120 der Chor in die Orchestra ein, und geht am Schlusse des Stückes auf demselben Wege wieder ab. Ein Anlass, die Bühne zu besteigen, ist für ihn nicht vorhanden. — Die Leiche der Klytaimnestra denkt sich Solger 1465 durch Orestes und Pylades herausgetragen; sie erscheint aber nebst Orestes und Pylades vermittels des Ekkyklema, wie auch O. Müller kleine Schrift. I. p. 533 und Geppert p. 176 meinen. Ein Heraustragen der Leiche anzunehmen, scheint schon darum nicht angemessen, weil Orestes nicht bei der Leiche verbleiben kann, sondern weiter auf der Bühne vortreten muss.

Phoinissai.

Die Scenerie stellt einen Theil der Kadmeia dar; und zwar nimmt der Herrscherpalast die Mitte der Skenenfront ein. Er ist ein zweistöckiges Gebäude mit flachem Dache (vergl. 90 *διῆρες ἔσχατον*). Dass in seiner Nähe *βώμιοι ἐσχάραι πέλας πάρεισι*, sagt Polyneikes, als er 274 dem Palaste sich nähert, und zwar sind es namentlich *θεῶν βωμοὶ πατρῴων* (603) und *θεῶν τῶν λευκοπώλων δώματα* (des Amphion und Zethos, wie Hermann meint). 632 werden wieder *ἀγάλματα θεῶν* und 631 der *Φοῖβος Ἀγυιεύς* genannt. Wie viele Altäre sichtbar gewesen sind, und wo sie gestanden haben, ist aus dem Stücke nicht zu ersehen; keinesfalls hat der des Apollon Agyieus gefehlt. Wären Tempel in der Nähe des Palastes sichtbar gewesen, würden wohl bestimmte Hindeutungen auf sie nicht fehlen. Der Herrscherpalast besteht übrigens nur aus einem Gebäude; er hat

---

und der Bote 1121, im Hippolytos der 780 erschienene Exangelos, in den Trachinierinnen der Bote, der 496 in den Palast zu gehen scheint, und die Amme nach 946, im Oidipus R. der Bote aus Korinthos und der Hirt des Laïos 1185, ferner der Exangelos; im Herakles main. der Exangelos nach 1015, in der Andromache die Amme in der 881 beginnenden Scene, im Ion der Sklave nach 1228, in den Herakliden der Sklave 891, in Eur. Elektra der Bote nach 879, der Paidagogos nach 998; in der Iphigeneia in Aulis der Greis, der in sein Zelt geht, 316 und nach 895; in den Acharnern der erste Bote, der 1071, und der zweite, der 1084 erscheint; in den Equites Demosthenes nach 155 (vergl. Beer über Zahl etc. p. 26 u. ff.). — Der Paidagogos muss sich übrigens 1383 darum entfernen, weil er 1442 von neuem als Aigisthos auftreten muss; er kann also nicht während der Verse 1421—1441 auf der Skene verbleiben, wie Donner annimmt. Auch ist kein Grund zu längerem Verbleiben da, indem ein Rath oder eine Warnung von seiner Seite weder erfolgt, noch nöthig ist; denn die Katastrophe, die begonnen hat, schreitet unverweilt vorwärts.

keine Nebengebäude*). Selbst Kreon's Wohnhaus liegt in der Stadt (1317), denn von da her kommt er zu Iokaste, nachdem er die Leiche seines Sohnes in seine Wohnung geschafft hat. — Da der in der Stadt anwesende Frauenchor von rechts her in der Orchestra erscheinen muss, so muss an der rechten Seite der Weg zur Stadt sich befunden haben**). An der linken Seite ist der Weg nach der Fremde hin. Zwischen dem Palaste und der rechten Periakte war ein Theil der Festungswerke dargestellt, und mit ihnen findet vom Palaste aus durch die rechte Nebenthür ein sehr lebhafter Verkehr statt. Mehr ins Einzelne hinein lässt sich das Aussehen der Scenerie nicht verfolgen. Unwahrscheinlich ist es aber nicht, dass man auch an der linken Seite des Palastes Mauern mit Zinnen oder Thürme gesehen hat. Ferner kann auch leicht an der linken Periakte oder in der Nähe derselben der schneebedeckte hohe Parnassos, dessen wiederholentlich gedacht wird, dargestellt gewesen sein (207, 226, 234). Dagegen ist keine Veranlassung da, der Dirke und des Ismenos Fluthen, deren 101, 647, 826 gedacht wird, dargestellt zu sehen; denn nicht Alles, was von dem Dache des Palastes aus gesehen wird, braucht darum auch den Zuschauern gezeigt zu werden. — Was Geppert (p. 143 u. 144) von andern Einzelheiten in Bezug auf die Kadmeia berichtet, wage ich nicht zu benutzen, weil es für das Stück in keiner Weise erforderlich ist. Auch fehlt jeder Anlass zu vermuthen, dass der Dichter eine Uebereinstimmung der Scenerie mit der Wirklichkeit angestrebt habe. —

Zugänge sind auf dem Logeion vier vorhanden gewesen; eine Aenderung der Scenerie tritt nicht ein. Aus dem Palaste kommt durch die Mittelthür der Skene im Anfange des Drama Iokaste, und geht dahin 87 zurück. Auf dem Palaste befinden sich der Paidagogos und Antigone von 88 bis 202. Aus dem

*) Genelli p. 64 sagt freilich, dass eine zweistöckige Gesindewohnung bis an den äussersten Rand des Proskenions sich hingezogen habe; aber das Gebäude ist in keiner Weise erforderlich, und die Lage, die ihm Genelli anweist, streitet durchaus mit der für die antike Skene bestehenden Einrichtungsweise.

**) Die Stadt von der rechten Periakte bis zur linken Nebenthür sich erstrecken zu lassen, scheint nicht angemessen. Eteokles müsste alsdann durch die linke Nebenthür, also die zwei uneinigen Brüder von einer und derselben Seite der Bühne her erscheinen; auch würde in diesem Falle die meiste Communication mit der Stadt nicht an der rechten, sondern an der linken Seite der Bühne stattfinden.

Palaste kommt Iokaste abermals 301, und begiebt sich in denselben mit Eteokles 637 zurück. Eteokles kehrt von da zurück 690, Iokaste 1072, endlich treten aus dieser Thür Antigone 1270 und Oidipus 1539. — Dass Eteokles 637 mit Iokaste in den Palast geht, bemerkt auch der Scholiast zu 588, und ergiebt sich auch daraus, dass Eteokles während des folgenden Chorgesanges nicht auf der Bühne verbleiben kann. Denn erstlich ist er selbst zu aufgeregt, als dass er ruhig während des Gesanges dort verweilen könnte; sodann steht der Gesang in keiner unmittelbaren Beziehung auf Eteokles; er behandelt die Urzeit Thebens und nimmt auf des Eteokles Anwesenheit keine Rücksicht. Endlich redet Eteokles 690 einen Diener an, als er wieder kommt. Da dieser nicht bei der Zusammenkunft der Brüder auf der Bühne gewesen sein kann, so muss er später in Begleitung des Eteokles erscheinen, also Eteokles vorher von der Bühne sich entfernt haben. Dass letzterer, obgleich er mit ganz anderen Entwürfen als die Mutter umgeht, doch mit dieser zusammen sich in den Palast begiebt, darf nicht auffallen. Der Iokaste musste daran gelegen sein, den Sohn in ihrer Nähe zu haben, um ihn wo möglich vom Zweikampfe mit dem Bruder abzubringen.

Von der Stadt her durch die rechte Seitenthür tritt Kreon auf 697, geht Eteokles ab 784 (vergl. 748 und 861), denn er muss den Menoikeus in Kreon's Hause aufsuchen, damit dieser den Teiresias veranlasse, zur Burg zu gehen. Von daher erscheint Teiresias mit Manto und Menoikeus 834*). Zur Stadt zurück begiebt sich Teiresias mit Manto 959, (denn 954 heisst Teiresias die Tochter ihn *πρὸς οἶκον* führen), ferner Kreon 984 (dass er nicht in den Palast geht, ist aus 986 ersichtlich), der von dort her 1310 (vergl. 1317) abermals erscheint. Die rechte Nebenthür, welche zunächst zu den Festungswerken der Stadt führt, wird benutzt 446 von Eteokles, als er von daher erscheint, 1019 von Menoikeus, der sich nach jener Gegend hin entfernt (vergl. 1009 ff. 1091, 1315). Ferner kommt von dort her 1067 ein Bote, der 1263 (vergl. 1213) sich eben dahin zurück begiebt. 1282 entfernen sich auf diesem Wege Iokaste und Antigone; dagegen erscheint von dort her der Bote 1335 und Antigone mit den Leichen der Brüder nebst Iokaste 1481.

Der Chor obgleich aus Phoinissen bestehend kommt, da

*) Dass dies von der Stadt her geschieht, sagt auch der Schol. zu 841. In Bezug auf Menoikeus vergl. 768 u. ff.

er zur Zeit in Theben anwesend ist, also nicht von der Fremde her auftritt, durch die rechte Parodos in die Orchestra. — Von ausserhalb der Stadt durch die linke Seitenthür tritt auf Polyneikes 261, und geht 637 wieder ab.

Am Schlusse zieht der Chor durch die rechte Parodos ab, Kreon geht (bald nach 1682) in die Stadt; die Leichen werden in den Palast getragen; Oidipus geht mit Antigone auf dem Wege zur Fremde ab, um sich nach Kolonos zu begeben (1705, 1707) 1763. Eine Drehung der linken Periakte tritt dabei nicht ein. Die linke Seitenthür ist nur von Polyneikes benutzt worden, der von ausserhalb der Stadt herkam. Da Oidipus jetzt ebenfalls zur Stadt hinauseilt, und dem Wege an der linken Seitenthür noch kein weiteres Ziel, dem er zugeht, beigelegt ist: so ist kein Anlass da, eine Drehung der linken Periakte eintreten zu lassen.

Agamemnon.

Ort der Handlung ist der Platz vor dem Palaste Agamemnon's, und der genannte Palast bildet demnach das Mittelstück der Scenerie. Neben ihm befindet sich nach Droysen, Donner und Genelli p. 164 rechts das Sklavenhaus, links eine Gastwohnung. Aber weder Aigisthos kann füglich aus der Gastwohnung, noch Klytaimnestra aus der Gesindewohnung kommen, noch die Begleitung Agamemnon's in ein neben dem Palaste befindliches Gebäude eintreten; wenigstens giebt das Stück dazu theils keinen Anlass, theils widerspricht die Handlung derartigen Annahmen entschieden. — Ob das Phryktorion sich auf dem Palaste befand, oder (und das ist Hermanns Meinung *de re scen.* p. 6) das Dach des Palastes dazu verwendet wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit aus dem Stücke ersehen. Da aber Pollux unter den Theilen des Theaters die σκοπή und das φρυκτώριον erwähnt, das alte Theater also eigene thurmähnliche Baue, die zum Behufe des Umschauens und der Signalfeuer errichtet waren, gehabt haben muss: so scheint es, dass man auch hier auf dem Palaste einen thurmartigen Bau voraussetzen muss, und zwar um so mehr, da es galt, von ihm aus in die weite Ferne zu schauen. In des Euripides Phoinissai wird freilich das einfache Dach des Palastes benutzt, um eine Umschau zu halten: aber dort bezieht sich das Umsehen auch nur auf die nächste Umgebung Thebens. Wenn Droysen und Donner das Dach der Gesindewohnung als Warte gebraucht wer-

den lassen, so ist das entschieden falsch. Denn abgesehen davon, dass die Gesindewohnung selbst mehr als problematisch ist, so müsste der Wächter in dem Falle über die Bühne eilen, als er der Königin die Siegesbotschaft melden will; dies thut er aber nicht. Noch unbegründeter ist die Vorstellung, welche sich Genelli von dem Phryktorion macht (p. 164), indem er es sich als abgesondertes Gebäude neben dem königlichen Palaste auf der Seite der Heimath ganz vorn und hart an der Ecke des Paraskenion, gleich hoch mit der Skene, weil der Wächter über das Skenengebäude hinweg in die Fremde habe schauen müssen, denkt. Auch in dem Falle hätte der zur Klytaimnestra eilende Wächter auf dem Logeion sichtbar werden müssen. Ausserdem aber hindert der an der rechten Periakte zur Stadt hinführende Weg, wie der an der linken Periakte in die Fremde gehende, es an eine dieser Stellen zu legen. — Vor dem Palaste haben sich nach Droysen und Donner drei Altäre befunden; und die Lage derselben bestimmt Droysen in der Art, dass er den des wegeleitenden Apollon vor der königlichen Pforte, den des Zeus rechts, den des Apollon links von ihr sich denkt. Das Dasein der Altäre ist aus 487 mit Recht, wie es scheint, gefolgert worden; in Bezug auf ihre Stellung ist nur die des Apollon Agyieus als gesichert anzusehen, aber nicht in so weit, dass Genelli (p. 164) selbst die Seite der Fremde neben der königlichen Thür als seinen Standort angeben durfte. Uebrigens können selbst mehr als drei Altäre gesehen worden sein (88—91 [vergl. 777] und 494).

Ueber dem Palaste war nach Droysen die Aussicht auf die Stadt, auf die Berge und den Meerbusen von Argos. Das mag die Umschau gewesen sein, die der Wächter von der Höhe aus hatte; der Zuschauer konnte wegen des den Vordergrund bildenden hohen Königspalastes keine Aussicht auf die hinter demselben liegenden Gegenden haben. Was aber neben dem Palaste in der Ferne zu sehen war, lässt sich nicht bestimmen, wiewohl Genelli (l. l.), von dem Grundsatze ausgehend, dass die Scenerie nicht weit von der Wirklichkeit sich entfernt habe (l. l. p. 165), es sehr bestimmt aufzählt. — Eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein; von Thüren sind nur drei für die Handlung erforderlich.

Im Anfange des Stückes erhebt sich der Wächter auf seiner Warte, und er eilt von hier zur Klytaimnestra, ihr das eben gesehene Feuersignal zu melden. Donner und Droysen lassen ihn darum nach 39 die Warte verlassen, und demnächst

auf der Bühne auftreten. Genelli (p. 166) ist unsicher, ob der Wächter durch die Gesindewohnung den Zuschauern unsichtbar sich entfernt, oder ob er (und das scheint ihm wahrscheinlicher) nach v. 30 eine Treppe hinuntersteigt und durch eine den Zuschauern sichtbare Thür der Warte noch auf der Bühne sich zeigt, ehe er sich ganz entfernt. Auch ist er geneigt, ihn vor dem Herabsteigen oben auf der Höhe ein Feuer anzünden zu lassen. — Aber man sollte, wenn die Sache sich so verhalten hätte, doch erwarten, der ziemlich geschwätzige Alte werde von alle dem den Zuschauern etwas mittheilen. Er thut es aber nicht, sondern sobald er das den Zuschauern sicher nicht wahrnehmbare Feuerzeichen erblickt hat, sagt er nur, zur Klytaimnestra eilen zu wollen. Auf die Skene tritt er nicht; die letzten Verse, in denen er seine Unzufriedenheit mit dem während Agamemnon's Abwesenheit Vorgefallenen ausspricht, eignen sich am wenigsten, in der Nähe des Palastes gesprochen zu werden. Ausserdem lässt sich in seiner Rede keine Stelle auffinden, wo er oben hätte abbrechen und unten angemessen seine Rede hätte wieder aufnehmen können. Er steigt also sicher von oben alsbald in das Innere des Palastes hinunter, und um dies möglich zu machen, musste, wie bereits angedeutet, das Phryktorion auf dem Palaste sich befinden. Ein Feuer zündet er vor seinem Weggehen nicht an. Hätte er es gethan, so wäre seine Botschaft überflüssig geworden, der Chor hätte nicht an der Einnahme Trojas zweifeln können, und Klytaimnestra hätte bei Aufzählung der Signale bis zu dem auf ihrem Palaste gegebenen fortgehen müssen.

Der Chor tritt 39 durch die rechte Parodos ein; er redet die 83 aus dem Palaste tretende Königin an. Das Letztere bezweifelt freilich Genelli; er sagt (p. 168): wäre die Königin bereits sichtbar gewesen, so würde es ungeziemend von Seiten des Chores gewesen sein, die Antwort der Königin nicht abzuwarten, sondern auf Dinge überzugehen, die vor ihr zu berühren der Chor Anstand nehmen musste. Genelli lässt daher (l. l. p. 171) die Königin erst mit 241 aus dem Palaste treten, nachdem ein Diener kurz vorher ein Feuer auf dem Altar des Apollon Agyieus angezündet habe. Klytaimnestra sei dann alsbald an den Altar getreten, habe dort ihr Opfer stumm verrichtet, bleibe aber dann noch nach 336 (l. l. p. 173) auf der Bühne, da sie es sei, die den Herold zuerst ankommen sehe, und weil sie ihre Empfindlichkeit über das, was der Chor geäussert hatte, ausspreche (sie müsse es also gehört haben); und

die Bühne verlasse sie erst 592. Aber, wenn es sich so verhielt, die Königin also nicht alsbald erschien, wozu wurden die Flammen auf den Altären angezündet? wie kommt der Chor dazu, die angeblich abwesende Königin wiederholt anzureden? Wenn der Chor dagegen in seinen Betrachtungen fortfährt, ohne sich durch der Königin Gegenwart stören zu lassen, so lässt sich sehr wohl sagen, wie er dazu kommt, ohne ungeziemend zu sein. Er sieht, dass Klytaimnestra ans Opfern geht, und dass er demnach für jetzt auf keine Antwort zu rechnen hat. Endlich: käme Klytaimnestra erst 241 auf die Bühne, um ihre angebliche Freude und ihren Dank gegen die Götter, wie sie doch glauben machen will, zu bezeugen, so hätte sie sich dazu gute Zeit gelassen und leicht zu Argwohn Veranlassung gegeben. Allerdings geht Klytaimnestra nach 336 nicht in den Palast zurück; aber die von Genelli in dieser Beziehung aufgestellten Gründe sind theils falsch, theils unzureichend. Zunächst kündigt nämlich nicht Klytaimnestra, sondern der Chor die Ankunft des Heroldes an; sodann aber spricht sich in ihren Worten keine Empfindlichkeit aus, sondern nur die Erwartung, dass man bald erfahren werde, wie es eigentlich stehe. Aus alle dem ergiebt sich demnach, dass Genelli's Exposition den wahren Sachverhalt nicht trifft. — Donner, Droysen, Kock (p. 17) und Hermann lassen die Königin mit einem Zuge von Dienerinnen (deren Zahl Hermann indess auf zwei herabsetzt) 83 aus dem Palaste erscheinen, und Droysen lässt die Königin von da an unausgesetzt bis 592 auf der Bühne verweilen; Donner und Hermann hingegen sind der Ansicht, dass sie 340 sich entfernt, 565 wieder erscheint und 592 sich abermals entfernt. Der Anlass zu diesen verschiedenen Ansichten ist, dass die 83 und 99 vom Chore angeredete Königin nicht antwortet, und der Chor in seinen weiteren Betrachtungen keine Rücksicht auf sie zu nehmen scheint. Dennoch redet er sie 243 abermals an; und es erfolgt dies Mal auch eine Antwort von der Königin, die mit angeblichen Dankopfern beschäftigt ist. Von 336 an aber verschwindet die Königin abermals, der Chor wendet sich in Gebeten an die Götter, und sieht endlich 467 den Herold erscheinen. Dieser nimmt aber in seinem Berichte auf die Königin keine Rücksicht. Da fällt 565 die Königin plötzlich in das zwischen dem Chore und dem Herolde stattfindende Gespräch ein, gleich als wäre sie anwesend gewesen, und begiebt sich nach 592 in den Palast. Das Räthsel, was hier obwaltet, ist also das zeitweilige Dasein und das zeitwei-

lige Verschwinden der Königin von der Bühne. Es ist vollkommen richtig von Hermann gelöst worden zu 103, wo er sagt: *non respondet choro Clytaemnestra. Scilicet quum ante aedes regias in scena complures arae cerni videantur, in quibus ignis vel accensus erat vel jam accendebatur, egressa ex aedibus regina, ut mos est, cum duabus ancillis, ad eas aras deinceps accedit tus et suffimenta in ignes injiciens. Deinde videtur spectatoribus a dextra abire, ut in urbe sacra factura, tum redire finito chori carmine. Postquam igitur chorus parodum et conjunctum cum ea stasimon cecinit, propius ad orchestram accedente Clytaemnestra, unde v.* 241 *τόδ' ἄγχιστον Ἀπίας vocatur, iterum eam compellat, spectareque ad illud, quod antea non responderat, videntur haec verba v.* 248 *οὐδὲ σιγῇς. Parodum autem quum chorus canere incipit, aliquid nuntii acceptum esse ex accensis ignibus conjiciens, adhuc se de reditu sperare significat.* Einige Einzelheiten dürften indess doch anders zu fassen sein, als Hermann sie aufgefasst hat. Klytaimnestra nämlich bleibt nicht nur bis 340, wie Hermann und Donner annehmen, sondern bis 592; sie ist während der Zeit vorzugsweise mit Opfern beschäftigt, entfernt sich dabei zuerst nicht nach rechts, wie Hermann meint, sondern nach links hin, später erst nach rechts hin. Sie kann, wenn sie in dieser Weise sich entfernte, mit dem später von links eintretenden Herolde nicht zusammentreffen; und da sie viel später als der in der Orchestra verbleibende Chor ins Gespräch mit ihm kommt, so muss sie erst viel später als der Herold auf die Bühne zurückkehren. Denn sicher entfernt sich die Königin nach rechts und links hin so weit, dass sie den Zuschauern hinter der Periakte wenn auch nicht auf gar lange entschwindet. Es leuchtet von selbst ein, dass sie auf ihrem Gange zwei Mal in die Nähe des Chores kommt, und jedes Mal, wenn dies der Fall ist, redet der Chor sie an. Als sie aber zuletzt von rechts her zurückkehrt, greift sie selbst in das Gespräch ein. Was den Dichter zu dieser Anordnung veranlasst hat, ist wohl zunächst das Bestreben gewesen, die Königin recht eifrig opfernd darzustellen; sodann der Umstand, ihr, die Alles um des äusseren Scheines willen thut, weitläuftige Auseinandersetzungen über die Stadt und den König, die ihr nicht angenehm sein konnten, zu ersparen. — Wenn Hermann 481 u. ff., in denen die Ankunft des Heroldes gemeldet wird, dem Chore, nicht der Königin beilegt, so hat er darin unzweifelhaft Recht. Der Chor ist es, der in der Regel die auftretenden Personen ankündigt. Ferner: wäre Klytaimnestra bei dem Erscheinen des Heroldes zugegen, so müsste dieser

sich vor allem an die Königin wenden und sie anreden; er thut es aber nicht. Ausserdem aber könnte auch die Königin nicht von 481—565 stumm und ruhig mit anhören, was da gesprochen wird, namentlich nicht die zweite Rede des Heroldes, die ganz ungeeignet ist in Gegenwart der Königin gesprochen zu werden. Klytaimnestra kann also da nicht anwesend sein. Demungeachtet aber kann sie auch nicht in den Palast gegangen sein, und 565 plötzlich wieder von da heraustreten. Zu dem Einen wie zu dem Anderen fehlt es an einem genügenden Anlasse. Die Königin kann also nicht gar fern von der Bühne gewesen sein, und war demnach sicher mit Opfern beschäftigt. In dem, was sie sagt, nimmt sie nur auf die zunächst vorher gesprochenen Worte Rücksicht, und es wird also vorausgesetzt, dass sie das Uebrige wegen zu grosser Entfernung nicht habe hören können.

Der Herold Agamemnon's muss natürlich von der Seite der Fremde her erscheinen; er entfernt sich auch nach jener Seite hin; denn Klytaimnestra hat ihm einen Auftrag an ihren Gatten mitgegeben *).

Agamemnon zieht auf einem mit Mäulern bespannten Reisewagen, auf dem sich auch Kassandra befindet, durch die linke Parodos in die Orchestra ein, und der Wagen geht, nachdem alle ausgestiegen, durch die rechte Parodos der Behausung Agamemnon's zu. Klytaimnestra aber lässt durch ihre Dienerinnen Purpurdecken von dem Palaste bis auf die zur Orchestra führende Treppe, die der König betreten muss, legen (so auch Genelli 176—179). Auch Droysen hegt im Ganzen dieselbe Vorstellung; nur von dem zahlreichen Gefolge, das er dem Könige beigiebt, und das bei der eiligen Reise des Königs keine Wahrscheinlichkeit für sich hat, endlich von dem Umzuge, den er den König ohne Noth noch Veranlassung durch die Orchestra halten lässt, muss man absehen. Hermann zweifelt mit Unrecht an der Bespannung des Wagens, und scheint demnach vorauszusetzen, dass der Wagen nur eben an der linken Periakte sichtbar werde. Aber Wagen erscheinen nicht auf der Bühne; dazu fehlt der erforderliche Raum und die dazu nöthigen Seitenthüren in der Skenenwand. Sodann aber fehlt es für unser Stück auch nicht an bestimmten Andeutungen, dass der

*) Den Auftrag, ihm zu sagen, er möge bald kommen. Der Herold will also nicht nur dem Agamemnon entgegen gehen, wie Genelli p. 174 u. 175 meint.

Wagen in der Orchestra ankommt. Dahin gehört, dass Klytaimnestra dem ankommenden Gemahle sich nicht alsbald nähert; sie konnte es nicht, weil Agamemnon nicht auf der Bühne ist, sie selbst aber nach altem Brauche die Bühne nicht verlassen darf. Ferner weist eben darauf dies hin, dass Agamemnon längere Zeit spricht, ehe er daran denkt den Palast zu betreten. Steht er nicht vor dem Palaste, sondern befindet er sich noch in der Orchestra, von wo er erst über das Logeion schreiten musste, um bis zum Palaste zu gelangen: so fällt dies weit weniger auf.

In den Palast selbst tritt auch das geringe Gefolge Agamemnon's, obgleich Genelli (p. 180) es in die Gastwohnung hin verweist. Aber das Dasein einer abgesonderten Gastwohnung ist nirgends mit einiger Sicherheit aus dem Stücke nachzuweisen; die Begleitung des Königs ist überdies nur sehr gering (ausser Kassandra wird nur ein Diener bestimmt erwähnt); und da auch Kassandra etwas später als die übrigen in den Palast geht, so ist kein Anlass die wenigen anderen Diener anderswo unterzubringen*).

Nachdem der Mord Agamemnon's im Palaste vollbracht ist, erscheint Klytaimnestra aus dem Palaste kommend; mit ihr zugleich werden die Leichen der beiden Ermordeten (1403, 1409, 1460) vermittels des Ekkyklema zur Anschauung gebracht. Klytaimnestra mit einem Beile auszustatten, wie Droysen thut, dazu fehlt jeder Anlass. Auch sieht man nicht ein, was ihn und Donner veranlasst, die Leichen mit rothen Decken verhüllt heraustragen zu lassen, oder Genelli (p. 183), die Badewanne mit dem Leichname Agamemnon's durch Knechte heraustragen, und sie in die offene Thür niedersetzen zu lassen. Denn wenn Genelli bemerkt, dass, da die Thür von nun an geöffnet bleibe, hier die Exostra habe gebraucht werden müssen, um das Innere hinter derselben so viel nöthig darzustellen: so scheint mir dies in völligem Widerspruche mit der vorherigen Ansicht zu stehen. Aber auch ein Heraustragen der Leichen in einem Falle, wo die Anwendung des Ekkyklema fast Regel ist, ist unstatthaft, und mit vollem Rechte erklären sich Geppert (p. 175), O. Müller kl. Schriften I. p. 531 und Hermann *de re scen.* p. 8 auch hier für Anwendung des Ekkyklema, neben

*) Dass Genelli die Klytaimnestra, als sie die Kassandra wiederholt zum Eintreten auffordert, aus der Gesindewohnung treten lässt (pag. 181), während sie vorher in den Palast gegangen ist, scheint ein blosses Versehen zu sein.

dem, wie Hermann richtig aus 1440 schliesst, Klytaimnestra ihren Standort nahm. — Die Ausstellung der Leichen lässt Genelli p. 186 beim Erscheinen des Aigisthos aufhören, und sie alsdann von der Thür entfernt werden. Damit streiten aber 1571, 1576, 1581, 1596, 1603 und andere Stellen mehr, und Genelli hat Niemanden gefunden, der ihm hierin beigestimmt hätte (vergl. Geppert p. 175).

Aigisthos endlich tritt von Bewaffneten begleitet 1621 von der Seite der Stadt her, also durch die rechte Seitenthür kommend, auf. Hermann nimmt zwar an, dass er mit zwei Begleitern aus dem Palaste trete; aber schwerlich ist dem so. Aigisthos konnte sich mit Bewaffneten vor dem Morde im Palaste nicht verbergen; es hätte dies das Gelingen des ganzen Planes gefährdet. Da Aigisthos wusste, dass er verdächtig sei (1605), musste er sich jedenfalls von dem Orte, wo die Frevelthat vollbracht werden sollte, fern halten. Dazu kommt: Aigisthos wusste nicht im Voraus, wann Troja würde eingenommen werden, wann Agamemnon zurückkommen werde. Er konnte sich aber nicht auf's Ungewisse hin im Palaste mit Bewaffneten, zumal mit einer grösseren Zahl derselben, verbergen. Um diese Unwahrscheinlichkeit zu mindern, scheint es, dass Hermann die Zahl derselben auf zwei beschränkt. Aber im Vertrauen auf diese zwei hätte er nicht dem Chor mit seiner Macht Trotz bieten können. — Genelli (p. 185), Droysen und Donner lassen den Aigisthos aus der Gastwohnung kommen. Aber auch einen derartigen Aufenthalt liess der gegen Aigisthos wache Verdacht nicht zu. Ueberdies, woher kommt es, dass Aigisthos, wenn er im Palaste oder in der Gastwohnung war, erst über 200 Verse später als Klytaimnestra erscheint? Dazu ist kein Anlass, wenn er in der Nähe des Ortes war, wo die Greuelthat vollbracht wurde. Aber er war nicht in der Nähe; er kommt aus der Stadt her. Dort hat er abgewartet, wie der Anschlag gelingen werde, dort hat er Bewaffnete um sich gesammelt; er erscheint nun mit diesen, und zieht demnächst mit Klytaimnestra als neuer Herrscher in den Königspalast ein, etwas was dadurch eine ganz andere Bedeutung erhält, als wenn er schon vorher aus dem Palaste hervorgetreten wäre, denn es supplirt dies, wie Hermann sehr richtig bemerkt, Alles, was vom Tage des Mordes bis zum Tage der Rache, der in den Choephoren dargestellt wird, vorgeht*). — Fraglich ist

*) Was Genelli damit meint, dass, wenn Aigisthos von aussen her er-

endlich, ob Klytaimnestra bei und nach dem Erscheinen des Aigisthos auf der Bühne verbleibt. Der Ansicht, dass sie unausgesetzt bis zum Schlusse des Stückes sichtbar bleibt, ist nämlich Hermann (zu 1594). Aber es ist doch auffällig, dass Klytaimnestra von 1545 bis 1624 sich mit keinem Worte vernehmen lässt, dass sie den Streit zwischen Aigisthos und dem Chore sehr arg werden lässt, und ruhig zuhören soll, bis sie endlich mit einem Male überaus geschäftig eingreift und ihn zu dämpfen sucht, dass der Chor weder 1605 noch 1614 auf sie hinweist, dass Klytaimnestra auch da, wo von ihr die Rede ist, nichts erwiedert, endlich dass der Chor in 1615 in so starken Ausdrücken über Klytaimnestra und deren That sich äussert, wie nirgends zuvor (nur 1371 kommt dem nahe). Es ist daher weit wahrscheinlicher, dass die Königin vor 1545 von der Thür des Palastes aus, an der sie steht, in den Palast zurücktritt, und erst da, als der Streit sehr heftig wird und sie fürchten muss, dass es zu offenem Kampfe kommen werde, wieder auf dem Logeion erscheint, um die Streitenden auseinander zu bringen. So führt denn auch Klytaimnestra am Schlusse den Aigisthos zum Theil gegen dessen Willen in den Palast hinein, der Chor aber entfernt sich durch die rechte Parodos nach der Stadt hin.

Bakchai.

Die Handlung geht vor dem Palaste des Pentheus (60, 645) auf der Kadmeia (653) in Theben vor sich. Dieser Palast nimmt mithin die Mitte der Scenerie ein, und er ist mit Säulen und Triglyphen verziert 1214*). Neben ihm nach der Stadtseite hin (also rechts vom Palaste) befand sich der Sitz des Teiresias (347 *θάκους τοῦδε*), an der linken Seite des Palastes der Sekos der Semele, die Trümmer von der Wohnung der Semele, mit Weinreben überwachsen; eine Wehr umfriedigt den Platz und macht ihn zu einem *μνῆμα* der Semele**) (6, 7, 11, 598). Zugleich aber befindet sich auch dem Palaste zur

schienen wäre, er mit dem Chore in Gemeinschaft gekommen wäre, verstehe ich nicht; denn die, welche von ein und derselben Seite herkommen, stehen darum noch nicht immer auf gleicher Seite.

*) In 591 ist *κίοσιν* freilich nicht sicher; aber die Triglyphen zeigen deutlich, dass auch die Säulen nicht gefehlt haben.

**) Schöne (p. 7) scheint ein besonderes Denkmal der Semele neben dem Palaste anzusetzen.

Linken ein Gefängniss, und zwar in solcher Nähe des Palastes, dass man aus ihm oder aus dessen Hof in den Palast und dessen inneren Hof gelangen kann. Es ist ein dunkeler Gewahrsam (510, 549, 611), zu dem die linke Nebenthür den Eingang bildet. Weiterhin liegt an der linken Seite der nach der Fremde hin führende Weg. Rechts von dem Palaste befindet sich zunächst an der Nebenthür der Weg nach dem Kithairon. Schöne meint zwar (p. 7), der Weg dahin führe durch Theben (und er würde alsdann an die rechte Seitenthür zu verlegen sein); aber wenn Pentheus im Begriff dahin zu gehen den Dionysos fragt 840: *καὶ πῶς δι' ἄστεως εἶμι Καδμείους λαθών;* und Dionysos antwortet: *ὁδοὺς ἐρήμους ἴμεν· ἐγὼ δ' ἡγήσομαι* (es ist dies der Vers, auf den sich Schöne beruft): so meint er damit nicht menschenleere Strassen in Theben, sondern Wege, welche die Stadt nicht berühren. Ferner wäre es auch auffällig, wenn der Weg nach dem Kithairon durch die Stadt führte, dass der Stadt selbst sehr selten und nur nebenbei im Stücke gedacht wird. Dieses Bedenken fällt dagegen weg, wenn der Weg nach dem Kithairon durch die rechte Nebenthür geht, die Stadt dagegen an der rechten Seitenthür gedacht wird, wo wohl auch eine Andeutung derselben, namentlich an der Periakte, nicht gefehlt haben wird*). Ob auch die Thürme und Mauern, welche die Kadmeia schirmten und umgaben, wenigstens theilweise zu sehen waren, lässt sich nicht bestimmt und sicher angeben; 653 wird wenigstens auf sie hingedeutet, und es ist daher leicht möglich, dass ein Theil derselben irgendwo sichtbar war. Das 780 genannte Thor der Elektra war dagegen wohl nicht zu sehen.

Wenn Schöne (p. 7) sagt: „im Hyposkenion befanden sich neben anderen Verzierungen muthmasslich die Statuen der Göttin Hosia, die der Chor im zweiten, und der Dirke, die er im dritten Chorgesange anruft," und er unter Hyposkenion die das Logeion vorn begrenzende Wand versteht: so scheint dies ein Irrthum zu sein, der auf einem falschen Begriffe von Hyposkenion beruht. Ob die genannten Statuen dagegen in der Nähe des Palastes sich befanden, lässt sich nicht sicher entscheiden; es scheint kaum, da kein besonderer Anlass, weshalb man sie für sichtbar halten soll, vorhanden ist. — Geppert findet (p. 143)

*) Die Worte 172, in denen es heisst, dass Kadmos *ἐπύργωσ' ἄστυ Θηβαίων τόδε*, beziehen sich wohl mehr auf die Kadmeia als auf die übrige Stadt; aus ihnen ist daher kein Schluss auf die der rechten Periakte beigegebene Decoration gestattet.

die Scenerie wegen der rauchenden Trümmer von Semele's Hause neben dem Palaste übereinstimmend mit der Wirklichkeit; aber das Gefängniss erwähnt Pausanias, auf den sich Geppert beruft, gar nicht. Inzwischen die Möglichkeit, dass die Scenerie im Ganzen mit der Wirklichkeit übereingestimmt habe, ist keineswegs zu bezweifeln; nur freilich ist das noch sehr entfernt von völliger Uebereinstimmung. Wenn Euripides mehrere Einzelheiten hervorhebt, die dieser Localität allein anhaften, so scheint er damit nicht sowohl eine Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit erstrebt zu haben, sondern er hat diese Einzelheiten nennen müssen, weil sie mit der Handlung so verflochten sind, dass sie nicht zu umgehen waren.

Die einzige Veränderung, welche in der Scenerie vorgeht, betrifft nicht die Periakten, sondern den mittleren Theil derselben. Nachdem nämlich Dionysos von Pentheus in das an den Palast anstossende Gefängniss gesteckt worden ist, erwartet der Chor (588), dass *τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν*. Er sieht auch alsbald das Steingebälk durch einander stürzen (*τὰ λάινα [κίοσιν] ἔμβολα διάδρομα τάδε* 591) und den Dionysos, der die Zerstörung anrichtet, aus dem Gebäude hervortreten. Schon vorher aber hat derselbe den Chor aufgefordert, mit Fackeln das Haus des Pentheus anzuzünden. In der That lodert auch die Flamme auf, aber (596 ff.) nur auf der Semele heiligem Grabe; und wenn der Chor 602 weiter sagt, dass Dionysos herzuschreite *ἄνω κάτω τιθεὶς μέλαθρα τάδε:* so spricht er nur aus, was er erwartet, dass erfolgen werde, nicht das, was er sieht. Denn dem Palaste des Pentheus selbst geschieht nichts, er bleibt unversehrt; man geht auch ferner in ihn ein und kommt aus ihm (z. B. 914), und dass er fortbesteht, setzt auch v. 1214 und 1239 voraus. An ein Verbrennen des gesammten Palastes ist also nicht zu denken. Was Dionysos 623 sagt: *ἀνετίναξ' ἐλθὼν ὁ Βάκχος δῶμα καὶ μητρὸς τάφῳ πῦρ ἀνῆψεν* bezieht sich demnach nur auf das bereits Erwähnte; eben darauf (auf das Gefängniss allein und namentlich den Theil, der beim Herausbrechen des Dionysos zerstört worden ist) auch v. 633: *δώματ' ἔρρηξεν χαμᾶζε· συντεθράνωται δ' ἅπαν*. Aus alle dem ergiebt sich also mit Sicherheit, dass die Veränderung, welche die mittlere Scenerie erleidet, sich auf das Gefängniss beschränkt, und an einen grossartigen Brand, der kunstvoll veranstaltet wäre, nicht zu denken ist. Wie die Veränderung im Aussehen des Gefängnisses hervorgebracht wurde, lässt sich, da die Scholiasten

darüber schweigen, nicht sicher angeben. Wenn aber an jener Stelle Rauch verbreitet wurde, so scheint es, dass man leicht dazu kommen konnte, eine andere Decoration oder wenigstens einen Theil vor die bisher gesehene vorzuschieben. Aus dem Zusammenstürzen des Gefängnisses auf dessen soliden Bau zu schliessen, scheint mir gewagt. Das Krachen der Balken liess sich leicht hinter der Coulisse nachahmen, und um deswillen braucht demnach das Gefängniss nicht aus Brettern bestanden zu haben. Ausserdem liess sich der daneben befindliche Palast leichter erschüttern, wenn er auf leicht beweglicher Leinwand dargestellt war, als wenn es ein solider Bau war. Die Möglichkeit inzwischen, dass hier ein Theil der Coulissen aus solidem Bauwerke bestand, muss zugegeben werden. Unsere Kenntniss der antiken Scenerie reicht nicht so weit, dass sich hier mit voller Bestimmtheit das Eine behaupten, das Andere ableugnen lässt. Für einen soliden Bau bietet wenigstens die Komödie ein sicheres Beispiel in dem Philosophenhause des Sokrates dar.

Eine Veränderung der Periakten tritt nicht ein; Thüren werden fünf erfordert.

Aus der Mittelthür kommt 178 Kadmos, ferner Pentheus 642; hinein gehen Pentheus 846, Dionysos 861 (vergl. 929); wiederum treten Pentheus und Dionysos von da heraus 912, und in diese Thür begiebt sich wohl auch der Bote 1152. — Durch die rechte Nebenthür treten ab Dionysos 63, Kadmos und Teiresias 369; aus ihr kommt ein Sklave mit Dionysos 432 und 660 der Bote; hinein gehen Dionysos und Pentheus 976*) (vergl. 1045, womit also 961 nicht streitet); von dort her kommt 1024 ein Bote, 1168 Agaue, 1216 Kadmos mit der Leiche des Pentheus. — Aus der Stadt her durch die rechte Seitenthür tritt ein Teiresias 170. Aus der linken Seitenthür, also aus der Fremde, kommt 1 Dionysos. Da nämlich bald nach ihm sein Gefolge, der Chor, durch eine der beiden Parodoi eintrittt (64), so kann auch Dionysos nur von einer der Seitenthüren herkommen; denn der Gott hat Menschengestalt angenommen (4), und entfernt sich auch (64) auf den Wegen der Menschen. Ganz fremd im Lande ist übrigens weder der Gott noch der Chor; ersterer weiss schon viel von seiner Wirk-

*) Muthmasslich; indess ist die Sache wegen 1044, wo auf die Stadt selbst hingewiesen zu werden scheint, doch sehr zweifelhaft; und ist das Bedenken gegründet, so müssen beide durch die rechte Seitenthür abgehen.

samkeit im Lande zu berichten. Aber dennoch zeigen die ersten Worte des Gottes wie des Chores, dass beide für jetzt als aus der Fremde kommend zu denken sind; also müssen sie von links her erscheinen. Wenn Dionysos dies thut, wird zugleich erklärlich, warum ihn der Anblick des ihm zunächst liegenden Sekos der Semele zuerst beschäftigt. — Durch die linke Seitenthür tritt auch Pentheus 215 auf. — Durch die linke Nebenthür geht 518 Pentheus mit Dionysos ins Gefängniss (vergl. 618); 603 kommt Dionysos von dort heraus. Pentheus hingegen tritt 642 aus einer andern Thür (aus der zum Palaste führenden Mittelthür). Dies ist inzwischen vollkommen dadurch motivirt, dass das Gefängniss durch den hinter ihm befindlichen Hof mit dem Palaste in Verbindung steht, so dass Pentheus den Zuschauern unsichtbar nach jenem Gebäude hinüber laufen konnte. — Vor dem Schlusse tritt Dionysos als Gott auf (freilich ist dort der Text defect); er erscheint von oben her und in der Höhe, und tritt wohl zum Theil von Wolken umgeben eben so an die obere Brüstung der Skene heran, wie Athena in der Taurischen Iphigeneia.

Am Schlusse des Stückes entfernt sich der Chor durch die Parodos, durch welche er eingetreten ist; Agaue entflieht vom Hause, entfernt sich also durch die linke Nebenthür, die Andern gehen, falls Nauck's Lesart 1381 die richtige ist, mit Ausschluss des Dionysos in den Palast.

Während 370—431 bleibt Pentheus stumm auf der Bühne, und verlässt sie nicht, wie Donner meint; denn der Sklave findet ihn 434 auf derselben.

Der rasende Herakles.

Der Ort der Handlung ist der Platz vor dem königlichen Palaste des Herakles (523, 554) in Theben (4). Der Palast ist ein hohes Gebäude (107 ff.) mit grossen wohlverschlossenen Thoren (1029, 332), und vor dem Palaste, wahrscheinlich der Thür ganz nahe, befand sich ein *βωμὸς σωτῆρος Διός* (48). Die weitere Umgebung desselben greift fast gar nicht in die Entwickelung der Handlung ein, und es lässt sich nicht einmal angeben, ob man etwa auf Stufen vom Vorplatze zu dem Palaste hinaufstieg; es liegt wenigstens nichts vor, was darauf hindeutete. An der Heimathsseite ist vielleicht irgend ein Theil von Theben, an der Fremdenseite ist wohl sicher der in die Fremde gehende Weg auch in der Decoration angedeutet gewesen. Was von den

781—797 namhaft gemachten Gegenden und Dingen in der Scenerie sichtbar war, lässt sich nicht angeben. — Geppert ist der Ansicht (pag. 144), dass die Scenerie mit der Wirklichkeit übereingestimmt habe, weil das Haus des Amphitryon nach Pausanias eben so ausser der Stadt gelegen habe, wie bei Euripides der Fall sei (598); und auch der Altar des Zeus σωτῆρ scheine zu den berühmten Alterthümern Thebens gehört zu haben. Wenn aber Euripides einen besondern Werth darauf gelegt hätte, in der Scenerie das Bild der Wirklichkeit wiederzugeben, dann hätte er vor allem das Aussehen des Herakleischen Palastes genauer angeben und dessen Umgebung in die Handlung selbst verweben müssen. Aber in Bezug auf die Umgebung fehlt jede Andeutung, und von dem Palaste theilt er weniger mit, als von vielen andern Gebäuden in andern Stücken. Der für die Handlung nothwendige Altar des Zeus Soter, an den sich keine besondere geschichtliche Erinnerung anknüpft, beweist vollends nichts.

Die Scenerie erleidet keine Veränderung; Thüren werden drei verwendet.

Im Anfange des Stückes befinden sich Amphitryon, Megara und die drei Kinder des Herakles (70, 206, 303 etc.) als Flehende am Altare des Zeus. Da sie diese Gruppe nicht vor den Augen der Zuschauer zum Altare gehend bilden können: so müssen sie sammt dem Altare durch eine Maschine hervorgeschoben werden (vergl. den analogen Fall in des Euripides Orestes u. a. m.). — Aus dem Palaste tritt durch die Mittelthür Lykos 140 auf*); hinein gehen die fünf am Altare Weilenden 347; sie kommen von da 451 zurück, und gehen 636 (vergl. 606) abermals dahin mit Herakles. 701 tritt Amphitryon aus dem Palaste, 725 geht Lykos, 734 Amphitryon hinein; aus demselben tritt 909 der Exangelos, der sich nach 1015 von der Bühne verliert, 1032 Herakles mit den Leichen, und 1042 Amphitryon. — Aus der Fremde kommt durch die linke Seitenthür Herakles

*) 139 heisst es von Lykos περῶντα τῶνδε δωμάτων πύλας mit Trabanten. — Donner lässt hier den Lykos zum Palaste gehen. — 240 befiehlt Lykos den Dienern, Männer nach Holzkloben auf den Parnassos und Helikon zu senden. Schon daraus, dass Lykos seinen Befehl durch Diener ausführen lässt, nicht selbst Leute nach den Bergen aussendet, ersieht man, dass an ein Fortgehen auf dem Wege der Fremde nicht zu denken ist; vielmehr geht einer oder einige seiner Begleiter in den Palast, um dort das Befohlene anzuordnen.

523 und Theseus nebst Gefolge 1163. — Aus der Stadt tritt durch die rechte Parodos der Chor 107 ein; durch die rechte Seitenthür entfernt sich dagegen 335 nach der Stadt Lykos, der daselbst wohnt 566; zurück von dort kommt er mit Begleitung 701. — Ueber dem Palaste erscheinen in der Höhe Iris und Lyssa 822, und verschwinden eben dort 874*) Wenn der Chor 880 sagt, dass Lyssa ἐν δίφροισιν gekommen sei, ferner ἅρμασι δ' ἐνδίδωσι κέντρα, und wenn er ihr grausenerregendes Aeussere noch weiter ausmalt: so kann es zweifelhaft sein, ob sich in diesen Worten der Schrecken des Chores ausspricht, oder ob das Aeussere der Lyssa in der That so gewesen ist. Die Möglichkeit, dass Lyssa auf einem Wagen stehend in der Höhe sichtbar geworden ist, kann nicht in Abrede gestellt werden. Ist es doch jedenfalls nur ein gemalter gewesen, so gut wie die Rosse; und ein grausenerregendes Aeussere hat die Göttin sicher gehabt. Wenn Geppert pag. 182 sagt, dass Iris und Lyssa auf der μηχανῇ über der linken Nebenthür auf einem mit Pferden bespannten Wagen in der Hinterwand erschienen, und dort so lange geblieben seien, bis sie wieder verschwanden (analog der Athena in den Eumeniden): so meine ich, dass Geppert hierbei auch nur von der Scenerie spricht, welche die Göttinnen umgab. — Donner's Annahme, dass der wahnsinnige Herakles 867—874 sich am Eingange des Palastes gezeigt habe, entbehrt aller Wahrscheinlichkeit; es fehlt dazu jede Analogie. — Am Schlusse gehen Theseus und Herakles in die Fremde ab, Amphitryon entfernt sich mit den Leichen in den Palast, der Chor durch die Parodos. — Durch Hülfe des Ekkyklema werden die Leichen der Megara und der drei Kinder des Herakles 1032 sichtbar, indem 1029 (διάνδιχα κλῆθρα ὑψιπύλων δόμων κλίνεται) die Thore des Palastes sich aufthun (gleicher Ansicht ist Geppert pag. 174 und O. Müller kleine Schriften I. pag. 536). — 905 sagt der Chor: θύελλα σείει δῶμα, συμπίτνει στέγη und 907 μελάθρων τάραγμα ταρτάριον . . . εἰς δόμους πέμπεις. Wenn auch die grause Verwirrung der Gemächer, deren der Chor in der zuletzt angeführten Stelle gedenkt, nicht von dem verschieden ist, was 905 bestimmter ausgesprochen worden ist, dass das Haus, der Palast erbebt, und die Decke einstürzt: so ist es doch nicht möglich, das Erstere auszuspre-

*) 817 ὑπὲρ δόμων braucht nicht gerade auf und über dem Palaste zu bedeuten, sondern kann ganz allgemein stehen für: in der Höhe.

chen, ohne dass auch dem Chore und den Zuschauern etwas dem Entsprechendes vor Augen tritt, um so mehr, da Herakles 1142, als er zur Besinnung kommt, ebenfalls die Zerstörung des Hauses mit den Worten *ἦ γὰρ συνήραξ' οἶκον, ἢ βάκχευσ', ἐμόν*; erwähnt. Andererseits muss man sich hüten, sich die Zerstörung grösser vorzustellen, als sie gewesen sein kann. Nicht nur bleibt der Palast im Wesentlichen stehen, und am Schlusse des Stückes begiebt sich nicht nur Amphitryon mit den Leichen in denselben hinein, so dass derselbe also der Hauptsache nach erhalten sein muss, sondern die 905 angedeutete Zerstörung wird so wenig weiter ausgemalt, und wird so ganz über die andern sich drängenden Ereignisse vergessen, dass man der Wahrheit gewiss näher kommt, wenn man annimmt, dass die Zerstörung möglichst wenig, als dass sie möglichst viel betroffen habe. Erwähnt doch auch selbst der schon 909 aus dem Palaste stürzende Bote die am Palaste angerichtete Zerstörung kaum mit einem Worte, und zwar erst 1007, während die von Herakles im Innern des Palastes verübten Mordthaten fast seinen ganzen Bericht ausfüllen. Man wird also wohl nicht sehr fehl greifen, wenn man annimmt, dass nächst Erbeben und Wanken des Palastes, in welches die Scenerie versetzt wird, das Einstürzen eines Giebels des Palastes oder etwas dem Aehnliches die Hauptsache bildete, was alles an der Tapete nicht schwierig sein konnte zur Darstellung zu bringen.

Der Chor betritt die Bühne nicht, selbst nicht 252, wo die Choreuten drohen, dem Lykos mit ihren Stäben den Kopf zu zerschlagen; denn Anstalt dazu treffen sie nicht. Wenn ferner Herakles 526 Weib und Kinder *ὄχλῳ ἐν ἀνδρῶν* sieht, so ist das auch der Fall, wenn die Choreuten in der Orchestra sind. Der Aufforderung, in den Palast zu dringen 747 (*τὰ δωμάτων σκοπῶμεν*), folgt keine That, weil der bald hörbare Weheruf (*ἰώ μοί μοι*) jede Untersuchung überflüssig macht (vergl. *πρὸς χορούς τραπώμεθα* und das mit 763 beginnende Chorlied). Endlich heisst Amphitryon 1042 die Geronten, den eben eingeschlafenen Herakles nicht im Schlafe zu stören, und sich von ihm zu entfernen 1047. Als aber Herakles erwacht, heisst Amphitryon die Choreuten *ἀποπρὸ δωμάτων* fliehen. Aber alles dies geschieht, indem der Chor in der Orchestra bleibt; und zwar flieht der Chor zuletzt der Parodos zu. 1110 erbietet er sich freilich, mit Amphitryon an Herakles heranzutreten; aber auch dies thut er nur in so weit, dass er aus der Parodos, wohin er geflohen, der Stelle des Logeion, wo Herakles liegt, sich

nähert. Nirgends ist dagegen eine Spur, dass er mit Herakles in wirkliche Berührung auf der Bühne kommt.

Die Iphigeneia in Tauroi.

Der Platz vor dem Tempel der Artemis in Tauroi ist der Schauplatz der Handlung. Wiewohl der Tempel auf einem felsigen Boden errichtet ist, und daher in seinem Unterbaue über die Umgebung hervorragt (97): so ist er doch sicher nicht auf einer bedeutenden Anhöhe erbaut. Vom Meere liegt er nicht fern; die Meereswogen bespülen die Felsen in der Nähe des Tempels (1196); aber sichtbar ist das Meer nicht gewesen, weil die Küste sonst an der linken Seite der Bühne im Widerspruch mit den Theatergesetzen zum Vorschein gekommen wäre. Ueberdies wird nur durch Boten berichtet, was sich an der Küste ereignet hat. Diese Boten müssen von links herkommen; daher kann nicht im Widerspruche hiermit das Meer an der rechten Periakte, wo es sonst zur Erscheinung kommt, angedeutet worden sein. Ausserdem erscheint von rechts her der Chor; was also nach dieser Seite hin angedeutet war, konnte nicht das Meer sein, sondern nur Gebäude, in denen der zum Tempel gehörige Chor seine Wohnung hatte. — Die weitere Umgebung des Tempels, die von keinem besondern Einflusse auf den Gang der Handlung ist, ist fast gar nicht bezeichnet. Ein Weg aber, der vom Palaste des Königs zum Tempel führte, konnte nicht fehlen. Er muss zwischen dem Tempel und der Küste durch die linke Nebenthür führend gedacht werden, weil die an der Küste gefangenen Jünglinge zum Könige gebracht werden, ohne die Bühne zu berühren. Erst vom Könige aus kommen sie zu der Stelle des Tempels (333 ff.), also auf dem Wege, den der König später betritt. Der Palast des Königs ist nicht sichtbar; die Handlung, namentlich die Erkennungsscene der Geschwister, und was sich daran von Folgen anschliesst, würde sonst unwahrscheinlich, indem es gleichsam unter den Augen des Königs geschehen müsste. Am Tempel haben sich Nebengebäude befunden. Die Worte 65, wo Iphigeneia sagt: εἶμ' εἴσω δόμων ἐν οἷσι ναίω τῶνδ' ἀνακτόρων θεᾶς, beziehen sich aber, obgleich Schöne dieser Ansicht ist, nicht auf sie. Da wo Iphigeneia zunächst wieder erscheint, ist freilich nicht genau ersichtlich, von wo sie herkommt. Aber später holt sie den Brief nicht aus einem Nebengebäude des Tempels, sondern aus dem Tempel selbst; und da sie auch im

Anfange des Stückes aus dem Tempel zu kommen scheint: so würde eine neben dem Tempel befindliche Priesterwohnung für die Handlung in keiner Weise förderlich sein. Die Priesterin ist also auch wohl 64 in den Tempel gegangen (*τῶνδ' ἀνακτόρων* ist Apposition zu *δόμων*). Dahin hat sie auch den Chor beschieden, und muss also auch dort auf denselben warten. Die Wohnhäuser der Dienerinnen, die beim Tempel beschäftigt sind, müssen, da der Chor von der rechten Parodos herkommt, an oder neben der rechten Periakte angebracht sein; ein Weg von da zum Tempel kommt freilich auf der Bühne nicht in Anwendung. Der zwischen der Mittelthür und der rechten Seitenthür der Skene befindliche Raum mag vornehmlich durch den Tempel eingenommen worden sein, zumal da einzelne Theile des Tempels in grosser Genauigkeit scheinen sichtbar gewesen zu sein. Aus 113 aber möchte man geneigt sein zu schliessen, dass der mit Säulenhallen (405) umgebene Tempel halb von der Seite her sei gesehen worden; auch konnten nur dann die 97 genannten Treppen (*προσαμβάσεις*) ohne Mühe sich herstellen lassen. Eben darauf führen auch die die Intercolumnien einschliessenden Gitter (*χαλκότευκτα κλῆθρα* 99), welche die Jünglinge mit Hebeln zu durchbrechen oder aufzuheben gedenken, wie die an den Tempelgesimsen aufgehangenen Rüstungen und Waffen (*ἀναθήματα* 74), die unter den am Tempel sichtbaren Gegenständen aufgeführt werden. An eine den Tempel einschliessende Mauer ist nicht zu denken, sondern es ist 96 die Höhe der Tempelmauern, die das Eindringen hindert. — Vor dem Tempel befindet sich ein Altar mit Spuren getrockneten Blutes 72.

Eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein; Thüren werden nur drei gebraucht, indess wird eine vierte noch an der rechten Periakte angedeutet gewesen sein.

Aus der Mittelthür (dem Tempel) tritt im Beginne des Stückes Iphigeneia, und geht dahin nach 66 zurück, kommt von da um 137, geht 642 abermals in den Tempel, tritt 725 (vergl. 724) wiederum von dort heraus, geht 1088 mit Orestes und Pylades, wie 1222 zeigt, wieder hinein, und kehrt selbst 1157, Orestes und Pylades 1222 von da zurück. Um 1232 geht Thoas in den Tempel; denn von dort her tritt er 1307 wieder auf. — Aus der Fremde, von der Küste her kommen durch die linke Seitenthür Orestes und Pylades 67, gehen 122 dahin zurück, ferner mit ihnen eben dahin Iphigeneia 1233; endlich erscheint von dort her ein Bote 1284. — Von seinem Palaste

herkommend tritt Thoas (vergl. die Elektra des Euripides) durch die linke Nebenthür auf 1152, und entfernt sich dahin am Schlusse. Von eben daher muss der von der Küste herkommende Hirt 238, der mit dem gefangenen Orestes und Pylades beim Könige gewesen ist, erscheinen. Er geht dahin nach 342 zurück. Von eben daher kommen, vom Könige geschickt, Orestes und Pylades 467. Durch die linke Nebenthür geht auch wohl der von Thoas zur Stadt gesendete Sklave 1211. Dagegen kommen die aus der Stadt zu Hülfe entbotenen Bürger 1422 ff. nicht auf die Bühne; und zwar schon darum nicht, weil die Einen den Flüchtigen zu Pferde nachjagen sollen, Andere Fahrzeuge ins Wasser setzen sollen. Ueberdies erscheint bald Athena nach dem Aufrufe der Bürger und nach einer kurzen gegen den Chor gerichteten Drohung, so dass der Fortgang der Handlung die Verfolgung unterbricht und aufhebt. —

In welcher Weise Athena 1435 erscheint, und wie sie verschwindet, deutet das Stück nicht an. Sicher geschieht es, indem sie in der Höhe erscheint; denn wenn sie den auf der Skene nicht anwesenden Orestes 1447 mit den Worten *κλύεις αὐδὴν καίπερ οὐ παρών* anredet: so muss sie dabei nothwendig eine hohe Stellung einnehmen, wenn die Worte nicht als unangemessen erscheinen sollen, indem sie voraussetzt, Orestes werde ihre Worte hören. Dass die Göttin schwebt, oder auf dem Theologeion oder einer ähnlichen Maschine steht, ist nicht wahrscheinlich, weil sie sich nicht von der Stelle zu bewegen braucht. Es genügte, wenn sie an die Zinnen der Skenenwand, die wohl mit oder als Wolken decorirt waren, herantrat.

Der Chor erscheint von der Seite der Heimath durch die rechte Parodos 123, und entfernt sich auch durch dieselbe am Schlusse. Denn wiewohl Thoas verspricht, den Chor nach Hellas zu entsenden, so spricht doch weder der Chor seinen Entschluss es alsbald zu thun aus, noch trifft Thoas dazu auf der Stelle Vorkehrungen. Thoas muss nach seinem Palaste hin abgehen; eine besondere Andeutung, dass er es thut, fehlt freilich.

Der Chor verlässt übrigens im ganzen Stücke die Orchestra nicht; denn selbst 1068, als Iphigeneia ihn beschwört *πρός σε δεξιᾶς, σὲ καί σ' ἱκνοῦμαι, σὲ δὲ φίλης παρηίδος γονάτων τε καὶ τῶν ἐν δόμοισι φιλτάτων*, wo sie demnach sich bestimmt an einzelne Frauen des Chores wendet, und ihnen eben darum näher treten muss, ist an ein Besteigen der Bühne nicht zu

denken, geschweige denn dass Iphigeneia in die Orchestra gehen sollte. Sie tritt nur näher an den Rand des Logeion heran. — Die *πρόσπολοι*, welche dem Orestes und Pylades die Fesseln abnehmen und später in den Tempel gesendet werden (vergl. 470 und 725), sind Diener des Königs, die der Dichter von der Bühne entfernen musste, damit die Erkennungsscene nur in Anwesenheit des Chores vor sich gehen konnte.

Ion.

Die Handlung geht vor dem Tempel Apollon's in Delphoi vor; dieser Tempel ist daher der Mittelpunkt der Scenerie. Er ist nach den Andeutungen, welche das Stück darbietet, und die freilich keineswegs ganz bestimmt sind, nicht das Bild eines den frühern Zeiten angehörigen Tempels, sondern er war mehr so dargestellt, wie Hellas deren viele in seiner Glanzperiode aufzuweisen hatte. Der Reichthum an Säulen (185), sein mannigfacher äusserer Sculpturschmuck (denn Sculpturen sollen doch die Bildwerke ohne Zweifel vorstellen) bezeugen es. An den Gesimsen (*θριγκοῖς*) des Tempels sind *ἀναθήματα* befestigt 156, 177, 107. Wenn die *μαντεῖα αἰπεινά* genannt werden (739), so kann es eben sowohl darum geschehen sein, weil der Tempel auf hoher Grundlage (38) errichtet mit Treppen versehen ist, die zu ihm hinanführen, als weil er selbst auf einem Abhange lag. Hier scheint er in Rücksicht auf das Erstere das Prädicat erhalten zu haben, und es werden also auch Treppen, die zu ihm wie zu den meisten Tempeln hinanführten, nicht gefehlt haben; weshalb auch (38, 510) die ihn einfassenden *κρηπῖδες* erwähnt werden. Vor dem Tempel befand sich ein Vorplatz (121, 185), über den, da er abschüssig gewesen zu sein scheint, ein gewundener Pfad 743*) zu ihm hinangeführt hat. — Der Tempel scheint übrigens hier nicht minder, wie der in der Taurischen Iphigeneia erforderliche, schräg vor den Zuschauern gestanden, also halb von der Seite gesehen worden zu sein. Nur bei solcher Stellung konnte eine lange Reihe Friesbilder dem Chor und den Zuschauern sichtbar werden; nur dann liess sich der Aufgang zum Tempel auf Stufen (743) ohne grosse

*) *Στίβος περιφερής* ein gewundener Pfad, so dass Anlass da war, auf ihm an den Rand des Logeion zu kommen, und dort mit dem Chore zu reden. So wenigstens erklärt Donner den Ausdruck, anders freilich Seidler und Hermann.

Schwierigkeit dicht an den Coulissen herstellen. — Wie das Thal oder die Thalgründe (die γύαλα θεοῦ 76, 220), die den Tempel umgaben, beschaffen waren, lässt sich nicht genau angeben. An einer Seite des Tempels aber befand sich ein Lorbeerhain (76); es scheint dies links vom Tempel gewesen zu sein, da die rechts vom Tempel befindlichen Thüren anderweitig gebraucht werden, um zwei Wege anzudeuten, von denen der eine zur Kastalischen Quelle führt, der andere den Zelten zugeht, in die sich Xuthos mit Ion begiebt, die aber selbst nicht sichtbar sind (806, 1129). Sichere Anzeichen, welcher von beiden Wegen dem Tempel näher lag, scheinen nicht vorhanden zu sein. Da aber die Quelle in der Nachbarschaft des Tempels gelegen haben dürfte, so führte wohl der Weg durch die rechte Nebenthür zu ihr, der durch die rechte Seitenthür zu den Zelten, die der Hauptsache nach nicht sichtbar können gewesen sein. Die ebenfalls nicht sichtbaren ξενῶνες der Kreusa können darum nicht an der rechten Seite vorausgesetzt werden, weil der Chor, der in Delphoi fremd ist, von ihnen her durch die linke Parodos in der Orchestra erscheint; sie müssen also an der linken Seitenthür, durch welche der Weg in die Fremde führt, angesetzt werden. Hinter das Lorbeergebüsch an der linken Nebenthür sie zu versetzen, erlaubt ebenfalls das Auftreten des Chores nicht. — Vor dem Tempel fehlte es sicher nicht an Altären; einer derselben wird 1255, 1258, 1280, 1306 genannt; aber wahrscheinlich wurden mehrere gesehen, wie denn auch Xuthos seine Frau heisst zu den βωμούς (422) draussen vor dem Tempel zu treten. — Von den Bergen der Umgegend sind sicher die Spitzen des Parnassos, die Ion auch nennt als von der Frühsonne erleuchtet (86), die auch ausserdem 714 angerufen werden, sichtbar gewesen. —

Geppert*) meint (pag. 146), dass Euripides im Ion auf die Oertlichkeit Delphoi's in einer Weise Bezug nehme, die nicht zweifeln lasse, dass die Scene mit aller Treue und Wahrheit aufgefasst worden sei. Es will mir aber scheinen, dass Euripides bei einem Ereignisse, das sich ganz an den Delphischen Tempel und dessen nächste Umgebung anschliesst, füglich nicht weniger von der Wirklichkeit entlehnen konnte, als er davon

*) Genelli pag. 71 meint, dass das vom Chore besungene Peplon vor der Hauptstiege am Hyposkenion ausgehangen habe. Daran ist natürlich nicht zu denken. Die vom Chore erwähnten Bildwerke sind offenbar Theile des Tempelfrieses.

entlehnt hat. Der Tempel mit dem Lorbeerhaine und den Altären in seiner Nähe, der Parnassos und die Kastalische Quelle, die Lustzelte und Gasthäuser, mehr ist es nicht, was er von der Localität in seinem Stück berührt hat. Aber man braucht auch nicht einmal in Abrede zu stellen, dass der durch die Poesie, durch seine Spiele und sein Orakel gepriesene Tempelort, den die Scenerie darzustellen hatte, mancherlei Aehnlichkeiten mit der Wirklichkeit gehabt habe. Dennoch fehlt viel, um den Schluss zu begründen, dass der Tempel mit seiner Umgebung so dargestellt worden sei, wie er in der Wirklichkeit war. Zu einer solchen Sklaverei waren die Athener auch in der Zeit des Euripides noch nicht reif. Ueberdies, wenn der Weg aus der Fremde von links herkommend dargestellt war, so ist dies ein entschiedener Widerspruch mit der Wirklichkeit, da man den Zugang zum Tempel doch wohl nicht an der Nordseite des Tempels ansetzen kann. Thut man dies aber dennoch, so kann wiederum der Parnassos nicht gesehen worden sein, weil er alsdann den Zuschauern im Rücken lag. Wer dagegen den Tempel von Süden her sah, musste, wenn er es sehen wollte, wie es in Wirklichkeit war, die Athener von rechts her ankommen sehen; und doch konnte dies nach den Theatergesetzen nicht geschehen. Einem Widerspruche mit der Wirklichkeit entgeht man also keinesfalls. — Eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein; die fünf Thüren der Skene werden sämmtlich gebraucht.

Aus der Mittelthür (dem Tempel) erscheint Ion 82, denn nach 315 ruht er im Tempel selbst, und muss also am frühen Morgen von daher kommen; in den Tempel geht Xuthos 424, und kommt 517 von da zurück; 1320 kommt die Pythia heraus, und begiebt sich 1368 in den Tempel zurück. — Durch die linke Seitenthür tritt Kreusa auf (247), ferner Xuthos (401), der von dem Orakel des Trophonios herkommt (300); durch dieselbe Thür begiebt sich 428 Kreusa, die auf Geheiss ihres Mannes (423) an den Altären vor dem Tempel beten sollte, während er im Tempel verweilte, zu ihren Wirthsleuten. Sie kehrt 725 in Begleitung des Paidagogos zurück, geht 1047 wieder nach demselben Orte hin ab (1039 εἴσω προξένων), und kehrt 1250 zurück. — Als Fremde, die den Tempel zum ersten Male sehen (184), muss der Chor durch die linke Parodos eintreten; er bleibt in der Orchestra nahe an deren vorderem Rande (220, 226 ff.) und besieht von da die Bildwerke am Tempel. Es nöthigt also nichts ihn auf die Bühne gehen zu lassen, was

Geppert anzunehmen geneigt ist (pag. 251). — Durch die rechte Nebenthür geht Xuthos mit Ion 675, eben dahin der Paidagogos 857; von da erscheint 1106 ein Sklave, 1261 Ion. — Durch die linke Nebenthür tritt aus dem Lorbeergebüsch (1) Hermes behufs des Prologes; 81 entfernt er sich auf demselben Wege (76). — Durch die rechte Nebenthür werden (94) Diener nach der Kastalischen Quelle entsendet. — Athena erscheint 1553 bis gegen 1619 über dem Tempel (vergl. 1549) mit strahlendem Antlitze; sie hat dazu 1570 ἔζευξεν ἅρματα; sie zeigt sich also am Rande der Skenendecke oder vermittels des Theologeion auf einem gemalten Wagen.

Am Schlusse verschwindet Athena in der Höhe, der Chor geht durch die Parodos ab; Kreusa und Ion begeben sich in ihr Quartier, um von da nach Athen zu ziehen.

Andromache.

Der Ort der Handlung ist der Platz vor dem Heiligthume der Thetis 117, 43, 135, 161 in Phthia 16; an ihn stösst der Palast des Peleus an 21, 34, 881, der zunächst mit der Handlung in Verbindung steht; er bildet also das Hauptstück der Scenerie. Sichtbar ist zugleich das ἄγαλμα θεᾶς, der Thetis, an dem Andromache beim Beginne des Stückes als ἱκέτις sitzt 116, 246, 311, und das als βωμός eine Zuflucht für Andromache bildet 411, 427, 565. Daneben waren freilich noch andere Götterbilder sichtbar 859. Das Heiligthum steht als der Heimath zugehörig an der rechten Nebenthür. Die rechte Seitenthür stellte den zur Stadt hin führenden Weg, die linke den nach der Fremde hin führenden vor, jener durch Häuser, dieser durch landschaftliche Umgebung charakterisirt. Die linke Nebenthür endlich zeigt den Weg nach Pharsalos hin an, wo Peleus wohnte. Dass dazu der an der linken Periakte befindliche Zugang nicht benutzt worden ist, lässt sich wohl nicht bezweifeln, da sonst diese Strasse gebraucht worden wäre, um die Wege nach Pharsalos 90, nach Lakedaimon 746, nach Delphoi 881, dann wieder nach Lakedaimon 1008 und endlich nach Delphoi 1070 anzudeuten. Es wäre mithin die linke Periakte so oft gedreht worden, wie sonst in keinem Trauerspiele; denn eine öftere Drehung als eine einmalige wird sich in keinem nachweisen lassen. Erscheint dagegen Peleus durch die linke Nebenthür, so braucht eine Drehung der linken Periakte nur

1070*) einzutreten; oder wenn auch der Weg nach Delphoi 881 noch besonders durch Drehen angezeigt wurde, so war nur ein dreimaliges Umwenden der Periakte nöthig. Da aber eine Analogie zu dem letztern, dass bei dreimaliger Umwendung der Periakte nur zweierlei Gegenden zum Vorschein kommen, sich nicht beibringen lässt, überdies eine Nothwendigkeit dazu nicht vorliegt: so wird man es wohl bei dem einmaligen Drehen haben bewenden lassen. — Thüren werden fünf angewendet.

Aus dem Heiligthum der Thetis, der rechten Nebenthür, tritt (1) Andromache vor. Durch die Mittelthür erscheint aus dem königlichen Palaste 56 die Dienerin, 147 Hermione; durch sie entfernt sich letztere 268, desgleichen Menelaos mit Molottos, Andromache und den königlichen (cf. 493) Dienern 463; aus dem Palast kommen 501 Andromache, Molottos und Menelaos, 802 die Amme, 825 Hermione. — Durch die linke Nebenthür geht nach Pharsalos hin die Dienerin 90; von da kommt Peleus 547 (cf. 752 und den gleichen Fall in des Euripides Elektra), dahin geht zurück Peleus mit Andromache und Molottos 765 (cf. die *ἐρημίαν ὁδοῦ* 752); von da kommt Peleus 1047. — Durch die rechte Seitenthür (aus der Stadt) kommt Menelaos mit Molottos 309 (vergl. 73), durch die rechte Parodos der Chor der Phthiothiden 117. — Durch die linke Seitenthür entfernt sich Menelaos (vergl. 854 u. 918) 746; von daher kommt Orestes und zwar aus Delphoi 881 (vergl. 998 u. 1090 ff.); durch sie geht Orestes mit Hermione nach Lakedaimon 1008 (vergl. 984), kommt 1070 der Bote aus Delphoi; und endlich wird von daher der todte Neoptolemos gebracht 1166. Thetis erscheint 1231, wie die Worte des Chors 1228 ff.

δαίμων ὅδε τις λευκὴν αἰθέρα
πορθμευόμενος τῶν ἱπποβότων
Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει

zeigen, in der Höhe, und zwar, wie bei derartigen Erscheinungen Brauch ist, an der linken Seite der Bühne in Wolken, sei es auf dem Theologeion, einer andern Maschine oder auf dem Dache der Skene; eben dort verschwindet sie auch. — Der Chor zieht nach den solennen Schlussversen durch die rechte Parodos ab. Peleus will zwar mit der Leiche nach Delphoi 1240; aber da er dazu mancherlei Vorbereitungen treffen muss,

*) Die Gegend, von der her Orestes 881 erscheint, braucht nicht näher angegeben zu werden.

so ist nicht zu zweifeln, dass er am Schlusse mit der Leiche sich in den königlichen Palast begiebt.

Herakleidai.

Die Bühne stellt den Platz vor dem Tempel des Zeus Agoraios in Marathon, einem Orte der Attischen Tetrapolis 80, der ganz in der Nähe Athen's liegend gedacht und damit fast identificirt wird (198, 387), vor. Vor dem Tempel befindet sich ein Altar des genannten Gottes.*) Ueber die weitere Umgebung des Tempels fehlt es fast ganz an Andeutungen; denn die δόμοι (477), aus denen Makaria kommt, sind nichts anders, als der Tempel selbst, in den sich Alkmene mit den Töchtern des Herakles begeben hat (vergl. 584, 695). Dieser Tempel ist es auch, der 646 τόδε στέγος genannt wird; und in ihm hängen an Pflöcken die Waffen, welche Iolaos 698 ff. sich bringen lässt. Andere Gebäude sind freilich in der Nähe; nämlich die, in welche Iolaos aufgefordert wird zu gehen, nachdem er den Altar verlassen hat 340, 343, 347. Sie werden aber nirgends als sichtbar bezeichnet, und es bleibt demnach zweifelhaft, ob sie wirklich dargestellt gewesen sind. Ein Zugang zu ihnen ist nicht erforderlich, und die für die Handlung nöthigen Zugänge beschränken sich auf drei: den Zugang zum Tempel durch die Mittelthür, den durch die Seitenthür in die Fremde führenden, und den an der rechten Seite nach Athen hin gehenden (der Chor tritt nämlich durch die rechte Parodos ein). Wo der 603 von Iolaos genannte Sitz sich befunden hat, ist nicht genauer angedeutet.

Wenn Geppert l. l. p. 148 sagt: „wo die Scene in (der Iphigeneia in Aulis und in) den Herakliden des Euripides war, dies lässt sich beinahe bis aufs Haar bestimmen“: so finde ich dies gewagt. Führt er doch selbst als Beweis für seine Behauptung nur an, dass in Marathon die Quelle, welche nach der Makaria benannt worden war, den Ort bezeichnet, wo die Handlung vorging. Aber gerade diese Quelle wird in keiner Weise mit der Handlung in nahe Berührung gebracht, und man sieht daher nicht ein, warum die Handlung gerade bei ihr soll vorgegangen sein. Wenn Geppert geneigt ist, den Euripus sich

*) Donner (zu 1 u. 33) nimmt mehrere Tempel oder Altäre an; vergl. 48, 61, 70, 73, 121 u. s. w.

als Hintergrund der Scene zu denken: so bietet das Stück dazu durchaus keine Veranlassung dar. Im Uebrigen stehen die einzelnen Theile der Scenerie entschieden in Widerspruch mit der Wirklichkeit; den Athenern lag in ihrem Theater Boiotien nach rechts hin; im Theater, wo die Fremde an der linken Seite der Bühne dargestellt wurde, musste es ihnen zur Linken liegen.

Dass Iolaos mit den Söhnen des Herakles im Beginne des Stückes sich nicht vor den Augen der Zuschauer zum Altare des Zeus hinbegeben, und dort mit ihnen als Flehender sich niederlassen kann, versteht sich von selbst. Die Worte 33 ἱκέται καθεζόμεσθα βώμιοι θεῶν zeigen, dass die genannten Personen, sobald sie sichtbar werden, sich schon an jenem Orte befinden; sie müssen also dahin im Beginne des Stückes durch irgend welche Maschinerie sammt dem Altare hervorgeschoben oder hervorgerollt worden sein.

In Bezug auf die Scenerie findet keine Veränderung statt; Thüren werden nur drei gebraucht.

Aus dem Tempel tritt durch die Mittelthür Makaria 474, Alkmene 646, durch sie geht 701 ein Diener ab, und kehrt von daher 720 zurück. — Durch die rechte Seitenthür tritt Demophon 120 ein, geht 352 durch sie ab, und kommt abermals 381 von da. — Durch die linke Seitenthür aus der Fremde her kommt Kopreus 55, und geht dahin zurück 287; desselben Weges gehen Demophon nach 574 und Makaria nach 601; von daher kommt 630 der Diener des Hyllos; dahin geht 747 Iolaos mit seinem Diener; von da kommt ein Sklave der Alkmene 784 (vergl. hierzu die Anm. von Pflugk), endlich ein Bote mit Eurystheus 928. —

Ob Demophon nach 473 von der Bühne abgeht, ist nicht ganz klar; Donner spricht sich für dessen Entfernung aus. Da aber Demophon 567—573 aufs neue spricht, ohne dass seines Kommens gedacht worden ist: so scheint mir Donner's Ansicht nicht richtig zu sein. Dazu kommt, dass die Pronomina in 488 und 493 nur auf den König als eine anwesende Person hinweisen können, ferner dass zwischen hier und 567 kein Anlass für den König die Bühne zu verlassen da ist. Er bleibt also wohl sicher auf der Bühne, und entfernt sich erst bald nach 573. Er will, tief gerührt wie er ist, nicht bei Makaria's Abschied gegenwärtig sein, und hat überdies, nachdem er das Nöthige angeordnet hat, keinen Grund zu längerem Verbleiben. Wie bald er sich entfernt, ergiebt sich daraus, dass

Makaria ihre Geschwister nicht dem Könige, sondern dem Iolaos allein empfiehlt. Wäre der König noch anwesend, so müsste man das Erstere erwarten. Somit stimme ich Pflugk (vergl. dessen Bemerkung zu 565), nicht Hermann, bei.

Der Chor tritt 73 durch die rechte Parodos ein. Wenn Geppert (l. l. p. 251) geneigt ist, den Chor im Verlaufe des Stückes auf die Bühne kommen zu lassen, so kann sich dies nur auf 307 ff. beziehen. Nachdem nämlich Iolaos ausgesprochen hat, dass die Kinder des Herakles hier in Athen neue Freunde gefunden haben, sagt er zu diesen Kindern:

δότ', ὦ τέκν', αὐτοῖς χεῖρα δεξιάν,
ὑμεῖς τε παισί, καὶ πέλας προσέλθετε.

Aber zu προσέλθετε ist Subject τέκνα, das ὑμεῖς τε παισί steht in parenthesi, und das αὐτοῖς bezieht sich nicht zunächst auf den Chor, sondern auf den auf der Bühne befindlichen König und dessen Begleitung. Dass der Chor hier auf die Bühne steige, ist in keinem Falle erforderlich.

Wohin der Sklave 891 sich verliert, ist nicht zu ersehen; es scheint da freilich etwas ausgefallen zu sein, wie schon Musgrave angedeutet hat.

Am Schlusse führen Sklaven den Eurystheus durch die rechte Seitenthür hin fort; eben dahin geht Alkmene mit den Andern. Der Chor endlich entfernt sich durch die rechte Parodos.

Die Hiketiden des Euripides.

Schauplatz ist der Platz vor dem Tempel der Demeter und Kore (33) zu Eleusis (2), in dessen σηκός (30) ein Altar der Deo (93, 290) sich befindet. Wie aber der Tempel beschaffen war, lässt sich nicht recht ersehen, und auch von der Umgebung desselben erfährt man nur so viel, als für die Handlung durchaus anzudeuten nöthig war. — Die Athener sind das im Stücke dominirende Element, und danach sind also auch die Bedeutungen der Seiten auf der Skene zu bestimmen; an der linken Seitenthür befand sich daher der Weg nach der Fremde, an der rechten der nach Athen hinführende; der Tempel der Demeter lag in der Mitte der Skene.*) Der Ort, an welchem die sechs Helden verbrannt wurden, wird durch

*) Die 938 genannten οἶκοι sind nichts als der Tempel selbst.

die rechte Nebenthür erreicht worden sein; der, wo Kapaneus verbrannt wurde, lag in der Richtung der linken Nebenthür, unter einem hohen steilen Felsen, der demnach dem Tempel zur Seite sichtbar war. Der Scheiterhaufen war (980)*) sichtbar. Dennoch scheinen auch neben dem Tempel sich noch Häuser befunden zu haben; es sind dies die, bei denen (*μελάθρων ἐκτός* 982) die vom Theseus für die Todten bestimmten Ehrengaben, die doch nicht aus dem Tempel genommen sein konnten, erblickt werden. Da zu ihnen führende Thüren nicht sichtbar zu sein brauchen, so können die Häuser leicht so dargestellt worden sein, dass man keine Thüren in ihnen erblicken konnte. — Geppert (pag. 152) ist der Ansicht, dass die Schutzflehenden des Euripides unter allen Stücken, die uns erhalten sind, den reichsten Beweis dafür darbieten, dass die Scenerie der Alten eine Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit angestrebt habe, und er meint sogar die Stelle bestimmen zu können, von woher der Anblick der Skene aufgenommen worden sei. Es soll die Stelle sein, wo dem Pausanias die Gräber der sieben Argivischen Heerführer gezeigt wurden. „Den Hintergrund der Scene, sagt er, bildete auch hier wahrscheinlich das Meer, den Mittelpunkt derselben der Tempel der Persephone und Demeter (89), in dessen Nähe sich noch andere Gebäude befanden (940), vor denen man die Gräber errichtete, und hinter denen sich ein Fels erhob.“ Warum das Meer in der Scenerie den Hintergrund bilden soll, dazu sieht man keine Veranlassung. Uebrigens, wo soll es im Hintergrunde erscheinen? Die Seitenthüren, durch welche Wege nach Athen und Theben hingehen, erlauben nicht, dass es in deren Nähe erscheine. Wenn es der Wirklichkeit gemäss sichtbar werden sollte, konnte das Meer nur an der linken Seite erscheinen; aber gerade da darf es auf dem Theater nicht gesehen werden. Der Hintergrund, die eigentliche Skenenwand, stellt, wie daran nicht gezweifelt werden kann, den Tempel und den daneben befindlichen Fels vor. Was aber dahinter lag, wurde, wenn es niedrig war, verdeckt; also konnte das Meer dort auch nicht sichtbar werden. Da aber ferner der Dichter auf dasselbe keine Rücksicht nimmt, warum sollte es dargestellt werden? denn die Scenerie ist um keines andern Zweckes willen da als der zur Anschauung kommenden Handlung wegen. Wenn die 938 erwähn-

*) *θαλάμας τάσδε Καπανέως τύμβον θ' ἱερόν* ist die Umschreibung für: Scheiterhaufen.

ten Gebäude wirklich etwas anderes sein sollten, als der Tempel selbst (und die Möglichkeit hiervon kann nicht geleugnet werden): so sind doch Gebäude neben Tempeln etwas so Gewöhnliches, dass man hieraus nicht schliessen darf, es sei speciell die Umgebung des Tempels zu Eleusis dargestellt worden. Weiter denkt sich Geppert die Gräber der Helden vor diesen Gebäuden errichtet. Aber war dies wirklich der Fall, dann bekommt der Tempel, der ganz nahe dem Schauplatze sein muss, eine zu entfernte Lage, oder die Gräber liegen dem Tempel um vieles näher, als man nach dem, was dem Pausanias gesagt wurde, annehmen darf; und die Scenerie wäre also ein sehr untreues Bild der Wirklichkeit. Ich finde nur Eines, was entschieden für eine gewisse Uebereinstimmung der Scenerie mit der Wirklichkeit spricht, und das ist der steile Fels, unter und neben dem der Tempel sich befand. Aber daraus zu schliessen, dass das gesammte durch die Scenerie gegebene Bild eine Copie der Wirklichkeit sei, würde ich für übereilt halten, zumal da, was hier geschah, in grauer Urzeit geschehen sein sollte, also der spätere Ort nicht die Lage und das Aussehen des frühern zu haben brauchte.

Ausser einer Drehung der linken Periakte findet keine Veränderung der Scenerie statt. Thüren werden eigentlich nur vier gebraucht; denn statt der linken Nebenthür scheint das über ihr befindliche Pulpitum in Anwendung zu kommen.

Im Anfange des Stückes befindet sich Aithra mit den sieben Müttern vor der Mittelthür am Altare; auch die Dienerinnen der Frauen müssen unfern von ihnen beim Beginne sich vorfinden, wie auch Adrastos, von dem es 22 heisst, dass er daselbst anwesend sei (κεῖται und dazu Markl.), und zwar (104) an den πύλαις des Tempels, nebst den sieben Kindern der gefallenen Fürsten. Auf welche Weise ist alles dies geschehen? Die unmittelbar am Altare befindlichen Personen können in keiner Weise vor den Augen der Zuschauer aus den Coulissen gekommen sein und ihre Stellung allmählich eingenommen haben. Denn wären sie vor den Augen des Publicums einzeln hervorgetreten, und hätten sie sich so um Aithra geschaart, wie konnte Aithra, zu der noch keine der Frauen gesprochen hatte, sagen, sie sei von deren Wunsche unterrichtet? sie habe bereits einen Herold wegen dieser Sache an Theseus geschickt? Das stumme Spiel, welches Geppert (pag. 153) dem Beginne des Stückes voraufgehen lässt, genügt also nicht, die Situation, in welcher sich Aithra im Beginne des Stückes befindet, zu erklären, und es

kann mithin keinem Zweifel unterliegen, dass Aithra mit den sie umgebenden Frauen und mit dem Altare beim Beginne des Stückes hervorgeschoben oder herausgerollt worden ist. In dem Momente aber, wo dies geschah, traten die Dienerinnen der Frauen an die eine Seite der Tempelthür, Adrastos mit den Kindern an die andere Seite derselben vor.

Durch die linke Seitenthür, welche den Weg nach Theben anzeigt, kommt der Herold, der sich 584 eben dahin wieder entfernt; eben dahin geht ferner Theseus 597 (vergl. 634). Von daher kommt der Bote 634, ferner 794 die sieben Leichen*) und alsbald auch Theseus (vergl. 838). Nachdem die linke Periakte gedreht worden ist, erscheint von dort 1034 Iphis; er geht 1113 eben dahin ab. — Durch die rechte Nebenthür kommt von Athen Theseus 86; durch sie geht Aithra mit Adrastos und Theseus ab 364 (vergl. 355); von dort kommen Theseus, Adrastos und der Herold 381 (in Bezug auf Adrastos vergl. 513). — Die rechte Nebenthür, die zu dem Orte führt, wo die sechs Leichen verbrannt werden, passiren Adrastos, Theseus und die Kinder (954, vergl. 940); sie kommen durch dieselbe Thür 1114 zurück. — In der Gegend der linken Nebenthür befindet sich der Scheiterhaufen des Kapaneus, auf den sich Euadne aus der Höhe herunterstürzt. — Athena ist von 1183 bis 1234 offenbar in der Höhe sichtbar; also wohl über dem Tempel. Die Art, wie sie zum Vorschein kommt, ist nur aus ihrem plötzlichen Erscheinen zu folgern. — Am Schlusse begiebt sich Adrastos mit Theseus und den Kindern nach Athen durch die rechte Seitenthür, um dort den Eid ewiger Freundschaft zu schwören. Eben dahin begiebt sich zu gleichem Zwecke der Chor durch die rechte Parodos, der also keinen Anlass hat, deshalb die Bühne zu besteigen.

Im Einzelnen ist noch Folgendes zu bemerken. Wenn von Euadne 987 gesagt wird: *αἰθερίαν ἔστηκε πέτραν, ἣ τῶνδε δόμων ὑπερακρίζει, τήνδε ἐμβαίνουσα κέλευθον*, so zeigt das *ἔστηκε*, dass sie plötzlich und mit einem Male auf dem über dem Scheiterhaufen des Kapaneus hervorragenden Felsen erscheint, und also von hinten her, auf einem durch die Scenerie zum Theil verdeckten Balcon vortritt, nicht aber von einer im Niveau

*) Geppert (pag. 155) nimmt freilich an, dass der Leichenzug durch die Parodos in die Orchestra komme, und von da aus mit den Worten (940) *στειχέτω δ' ἄχθη νεκρῶν* nach der Skene sich in Bewegung setze, wo die Leichen vor den Augen der Zuschauer verbrannt würden.

des Logeion liegenden Thür hinaufgestiegen ist. Der Fall ist analog dem in der Euripideischen Elektra vorkommenden. — Von oben her will sich Euadne in die Flammen des Scheiterhaufens stürzen 1017, und sie thut es auch 1071. Da der Scheiterhaufen vom Chore gesehen wird, muss er auch den Zuschauern sichtbar sein. Da aber selbst das Verbrennen einer Puppe in einem Haufen Holz nicht so schnell vor sich gehen kann, wie die Handlung des Stückes verlangt: so muss man wohl annehmen, dass vom Scheiterhaufen nur ein Theil neben dem Felsen sichtbar war, der grösste Theil desselben hingegen durch den Felsen verdeckt wurde. Das Herabstürzen der Euadne liess sich in dem Falle leicht darstellen; sie durfte nur auf dem Balcon etwas zur Seite treten, oder, da der Balcon selbst den Zuschauern nicht sichtbar war, sich schnell herunterbeugen, und sie war dadurch dem Anblicke der Zuschauer plötzlich entzogen. Das Brennen des Scheiterhaufens aber wurde wohl zumeist durch den Glanz der hinter dem Berge leuchtenden Fackeln dargestellt. An das Verbrennen einiger Holzblöcke, aus denen man vielleicht geneigt sein könnte den Scheiterhaufen bestehen zu lassen, kann eben so wenig wegen der Kürze der Zeit, in der alles geschehen sein muss, gedacht werden, als wegen der Nähe der feuerfänglichen Coulissen. Dazu kommt, dass auf Flammen und Rauch im Texte kein besonderer Accent gelegt wird, und man ist daher durchaus nicht befugt, ein grossartiges Schauspiel der Art hier vorauszusetzen.

Wo der Chor während des Stückes sich befindet, das hat bereits zu mancherlei Erörterungen Veranlassung gegeben. Namentlich hat Kock (l. l. p. 26—28) die Schwierigkeiten, welche das anfängliche Erscheinen desselben betreffen, sodann die, welche den Ort betreffen, an dem er sich im Verlaufe der Handlung befindet, offen und vorurtheilsfrei besprochen. Ueber das Erscheinen desselben im Beginn des Stückes ist bereits gehandelt worden; es liess sich nicht daran zweifeln, dass er sich auf dem Logeion befand, und dass namentlich die sieben Mütter die Aithra mit Oelzweigen in den Händen am Altare dicht umgaben (10, 44, 63, 93 ff. 359), und Kock hat vollkommen Recht, wenn er (p. 27) sagt: „es giebt kein Stück, in dem sich der Chor gleich von Anfang an in der Orchestra vorfände, ohne zugleich entweder beim Einzuge, oder doch nach seiner Ankunft auf seinem Standorte irgend ein Lied vorzutragen.“ Es bleibt übrig zu sehen, welche Stellung der Chor weiterhin

einnimmt. Bis 359, wo Theseus die greisen Frauen auffordert, mit den Zweigen vom Altare sich zu entfernen, kann in der Stellung des Chors keine Veränderung vorgegangen sein. Mit 364 hingegen, wo Theseus mit Aithra abgeht, müssen die Greisinnen ihren Platz am Altare aufgegeben haben, weil Aithra sonst sich nicht, ohne einer Schuld zu verfallen, vom Altare hätte entfernen können. Da aber die Greisinnen von nun an keinen Anlass haben, im Bereiche des Heiligthums zu verbleiben, so muss man geneigt sein anzunehmen, dass sie und der Chor überhaupt sich jetzt zu dem Orte hinbegeben, der dem Chore ordnungsmässig zukommt, in die Orchestra. Dass der Chor es wirklich thut, wird freilich nicht gesagt; aber es war unnöthig es zu sagen, weil die Zuschauer sahen, was er that; und das während des Herniedersteigens in die Orchestra gesungene Lied (365—380) ist die Parodos (nicht das mit 42 beginnende, welches Kock dafür erklärt). Die erste bestimmte Anzeige, dass sich der Chor in der Orchestra befindet, ist den Worten des Thebanischen Heroldes zu entnehmen. Er sagt (470), dass Theseus den Adrastos forttreiben solle, falls er mit *στέμματα* erscheine. So konnte er nur sprechen, wenn er die Greisinnen nicht neben sich oder auf dem Logeion erblickte. Wäre dies der Fall gewesen, so wäre es mehr gewesen, als der Herold selbst als möglich vorausgesetzt hatte. Daraus ergiebt sich also, dass der Chor sich schon in der Orchestra befand. Eben darauf führt weiter das mit 778 beginnende Lied. 815 nämlich verlangen die Mütter die Leichen ihrer vor Theben gefallenen Söhne, die eben herzugetragen werden, zu umarmen. Die Antwort des Adrastos *ἔχεις* gestattet ihnen dies nicht; denn sonst könnten die Frauen nicht ergänzend hinzusetzen: *πημάτων γ' ἅλις βάρος*. Daran schliesst sich ferner nichts, was auf Umarmen, Küssen, was auf das Aussehen der Leichen Bezug hätte, sondern nur Aeusserungen allgemeinerer Art über die Grösse und Gewalt ihrer Leiden und Schmerzen. In keinem Falle sind also die Mütter in der Nähe der Leichen; sie sind nicht auf der Skene*). — Zu demselben Resultate führt auch eine spätere Stelle. 941 sagt nämlich Adrastos zu den Frauen: *ἴτ', ὦ τάλαιναι μητέρες, τέκνων πέλας*, um die Kinder zu berühren (943). Wären die Frauen damals auf dem Logeion ge-

*) Die Leichen aber sind um 820 sicher schon da; denn eine spätere Ankunft derselben wird nirgends bemerklich gemacht (vergl. auch 838—841).

wesen, so wären sie gewiss schon vor der Aufforderung auf die Leichen zugeeilt, aber nichts der Art geschieht; sie sind also von den Leichen ferner, und zwar in der Orchestra, so dass sie die grässliche Verstümmelung, welche die Gefallenen erfahren haben, nicht sehen können. Damit stimmt auch überein, was aus dem letzten Chorliede 1114 zu ersehen ist, und der Chor bleibt demnach nur bis gegen 360 auf der Bühne; während des ganzen übrigen Stückes befindet er sich in der Orchestra.

Aus welchen Personen der Chor besteht, darüber kann kein Zweifel sein; es sind die sieben die Aithra am Altar umgebenden Frauen, und wie aus 71 zu ersehen ist (*ἀγὼν ὅδ' ἄλλος ἔρχεται, γόος γόων διάδοχος· ἀχοῖσιν προσπόλων χέρας*), deren Dienerinnen, die 1115 *ἀμφίπολοι* genannt werden, die 71 mit Gesang in das Lied der Greisinnen einfallen. Nur darüber lässt sich also streiten, wie viel von den Liedern und Reden des Chores den Greisinnen, wie viel den Dienerinnen zuzutheilen ist; und es lohnt wohl, in dieser Beziehung die Chorgesänge zu durchmustern. Im ersten Chorgesange fallen die zwei ersten Strophen und Antistrophen entschieden den Greisinnen zu (45, 52, 54, 59, 69, 70), die dritte Strophe und Antistrophe den Dienerinnen (72, 73, 83, 84), der grösste Theil also den alten Frauen, weit Geringeres deren Begleiterinnen. Dies Verhältniss ist auch im weiteren Verfolge zu bemerken; ja das bei weitem Meiste kann nur von den Greisinnen ausgesprochen werden, oder ist doch für diese weit angemessener als für die Dienerinnen. So gehört den ersteren 193 u. 194, ferner 263 ff. (wie eine Vergleichung von 266 mit 268, falls diese Worte dem Chor zugehören, zeigt), 273, 274, 276, 279, 280, 283, 285, endlich 332 und 333 wegen der Anrede *φιλτάτη* den Müttern zu, und nur 250 und 251 haben einen etwas unentschiedeneren Charakter. — In dem 365 beginnenden Liede kann höchstens die Antistrophe von den Dienerinnen gesungen worden sein, das Andere (vergl. 370, 375, 376) fällt unzweifelhaft den greisen Frauen zu. Von den zunächst folgenden Worten des Chores (es sind nur 463 u. 464, 511 u. 512 und 564 u. 565), die nur gelegentliche unerhebliche Bemerkungen enthalten, lässt sich nur sagen, dass kein Grund da ist, sie den greisen Frauen abzusprechen. In dem nächstfolgenden Wechselgesange zwischen zwei Halbchören (598—633) ist es ganz natürlich an eine Theilung des Chores in Mütter und Dienerinnen zu denken; und in der That eignen sich auch die Verse 599, 606 u.

607, 613, 622 u. 623 nur für das erste Hemichorion, die Mütter; der Rest fällt den Dienerinnen zu. Die bis zum nächsten Stasimon vorkommenden Bemerkungen (es sind in fast 200 Versen nur 641—643, 647—649 und 731—733) sind abermals sehr untergeordneter Art, so dass sich aus ihnen nicht mit Bestimmtheit ersehen lässt, wem sie zufallen. Nach dem Verhältnisse aber, was sich bis dahin bemerken liess, werden auch diese Worte wohl den Müttern zuzutheilen sein. Das nächste beim Herannahen der Leichen gesungene Lied, in welches auch Adrastos ab und zu einfällt, lässt eine deutlichere Unterscheidung zu. Strophe und Antistrophe 1 gehören wegen 782, 786, 789, 791, 793 den greisen Frauen zu; eben so die zweite Strophe (798, 802—804, 807 u. 810) und Antistrophe (815 ff. 822, 825). Bis zu dem 955 beginnenden Stasimon kommt der Chor nur 918—924 zu Worte, und diese Verse fallen wegen 919, 920, 924 unzweifelhaft wieder den greisen Frauen zu. In dem mit 955 beginnenden Stasimon fällt die grössere erste Hälfte bis 979 wegen 956 ff. 963, 966 ff. 972 denselben Frauen zu, und erst die auf äusserliche Zwischenfälle aufmerksam machenden Verse, die zum Theil die bisherigen Klagen schnell abbrechen (vergl. 980—989, 1009—1011, 1031—1033), sind den Dienerinnen beizulegen. Welchem Theile des Chores 1072, 1074 und 1075 zufallen müssen, lässt sich nicht bestimmen; 1077—1079 (vergl. πόλις ἐμά) eignet sich nur für die Greisinnen. Wie das mit 778 beginnende Lied, so fällt das letzte mit 1114 beginnende so offenbar den Müttern zu, dass eine ins Einzelne gehende Untersuchung überflüssig wird; und Alles weist also darauf hin, dass die Dienerinnen nur selten und ausnahmsweise selbstthätig auftreten, die bei weitem meisten lyrischen Parthien und selbst ein Theil der vom Chor gesprochenen Trimeter entschieden den greisen Frauen zufallen.

Die Perser des Aischylos.

Die Handlung geht vor dem königlichen goldgeschmückten Palaste (140, 158) in Susa (731, 762) vor sich; der Palast nimmt also die Mitte der Scenerie ein. Neben ihm befindet sich und zwar an der Seite der Heimath das Grabmal des Dareios in Gestalt eines Tumulus; endlich fehlte an der rechten Seite auch wohl nicht die Andeutung der nahen Hauptstadt 762. Weitere Andeutungen in Bezug auf die Scenerie bietet das Stück nicht dar, und eine Aenderung der Scenerie tritt auch

nicht ein. Thüren werden nur drei gebraucht: die Mittelthür, welche in den Palast führt, die den Weg in die Fremde anzeigende linke Seitenthür, und endlich die rechte Nebenthür, vor welcher das Grabmal sich befindet. Doch wird, wie sich bald zeigen wird, nicht sowohl die Thür, als vielmehr der über der Thür befindliche Balcon gebraucht. Die rechte Seitenthür wird nicht benutzt. Da aber der Chor neben ihr erscheint, so war wohl ein Zugang in jener Gegend auch angedeutet. Der Chor nämlich, aus edlen Persern bestehend, tritt aus der Stadt kommend durch die rechte Parodos auf.

Ausserdem ist noch Folgendes zu bemerken: wenn Droysen annimmt, dass sich über dem Palaste die Aussicht auf die Persische Hauptstadt eröffnete, so geht er mit seinen Anforderungen an die Scenerie weit über das hinaus, was die Handlung oder das Stück erfordert. Ueberdies wenn der im Vordergrunde befindliche Königspalast und nicht minder das Grabmal als ansehnliche, hohe Gebäude dargestellt gewesen sind: so muss schon dadurch den Zuschauern jede Aussicht auf das hinter ihnen Befindliche benommen worden sein. Da aber ausserdem der Chor der edlen Perser von der Stadt her kommend durch die rechte Parodos eintritt, so kann, was von Susa etwa dargestellt war, nur an oder neben der rechten Periakte gesehen worden sein. Dass man wirklich etwas von der Art dort gesehen hat, darauf deutet auch 762 hin. Unbegründet ist auch die Ansicht Droysen's, dass der übrige Raum ausser dem Palaste nach Art der hohen Pforte zu Persepolis mit Säulenreihen, an denen sich die reichen Sitze der Hofleute befunden hätten, verziert gewesen sei. Da der Chor erst am Schlusse des Stückes auf die Bühne kommt, und zwar nur um sich alsbald wieder von ihr zu entfernen: so würden die den Edlen bestimmten Sitze das ganze Stück hindurch leer geblieben, und also eine unangemessene Zugabe zur Scenerie gewesen sein. Dass Säulenreihen irgendwie im Stücke angedeutet worden, habe ich nicht bemerkt. Sind dergleichen da gewesen, so können sie nicht über die Vorderseite des Palastes hinausgegangen sein, weil sie sonst den Anblick von des Dareios Grabmal wenigstens zum Theil den Zuschauern entzogen hätten.

Das Grabmal selbst erklärt Hermann (zu 650) mit Recht für einen Tumulus; wird es doch 661 geradezu ὄχθος genannt, was Choeph. 4 ff. und bei Sophokles für Grabhügel gebraucht wird. Als königliche Grabstätte war der Grabhügel sicher

von bedeutender Höhe, zumal da er neben dem grossartigen königlichen Palaste sich befand. Auch hebt der Dichter selbst an ihm ἄκρον κόρυμβον hervor. Das Vorbild zu demselben waren wohl die den Hellenen sehr wohl bekannten Tumuli der Lydischen Könige bei Sardes. Schon wegen der eben genannten Gestalt desselben kann es nicht durch die Thymele in der Orchestra, wie Genelli (p. 73) und Droysen für wahrscheinlich halten, dargestellt worden sein. Um über dessen Lage ins Klare zu kommen, ist zu beachten, dass der Schatten des Dareios auf ihm sichtbar wird, nicht aber sich erst zu ihm hinbegiebt. Der Wunsch des Chores 661: ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου schliesst zwar ein allmähliches Hinzutreten zu dem Grabmale nicht aus. Da aber der Chor vor dem Anfange der Rede des Dareios auf dessen Erscheinen nicht aufmerksam macht, so ist daraus mit Sicherheit zu entnehmen, dass weder er noch die Zuschauer den Dareios früher gewahr werden, als da wo er zu reden beginnt. Der Schatten muss demnach plötzlich, wie auch Hermann meint, erschienen sein, und zwar da, wo ihn der Chor zu sehen wünschte, auf der Spitze des Grabhügels, weil der Dichter ohnedies den Edlen nicht den Wunsch in der Weise in den Mund gelegt hätte. Ein solches Erscheinen des Geistes liess sich aber nur dann ohne grosse Schwierigkeiten bewerkstelligen, wenn der Grabhügel nicht frei auf der Bühne da stand, sondern neben dem Palaste, und zwar gemalt wie der Palast, dargestellt war. Auch wenn er hoch hinaufragte, war nichts für den Schauspieler, der zu erscheinen hatte, nöthig, als auf einen der Balcone in den höheren Stockwerken hinauszutreten, und falls es noch nöthig war, einige Stufen hinanzusteigen; er stand dann anscheinend auf der Spitze des Grabhügels, und konnte ebenso schnell, wenn es nöthig war, von dort wieder verschwinden. — Von einer stygischen Pforte, aus der Droysen, Genelli und Donner den Schatten kommen lassen, kann demgemäss hier keine Rede sein. Aber ebenso wenig kann auch das ἀναπίεσμα angewendet worden sein, wie Hermann meint; denn dieses, eine auf dem Boden des Logeion befindliche Fallthür, konnte nicht das plötzliche Erscheinen und Verschwinden des Geistes auf dem Tumulus bewirken. Haben dagegen die Hellenen eine dem ähnliche Hebemaschine gehabt, um auch ein schnelles gleichmässiges Erheben von den Balconen aus zu bewirken: so wird eine solche sicher hier angewendet worden sein. — Für die Lage des Tumulus an der rechten Seite des Palastes ist nur das

unsichere Anzeichen da, dass Xerxes bei seiner Rückkehr von Hellas, als er die Bühne betritt, auf das Grabmal keine Rücksicht nimmt; es scheint ihm demnach der Palast näher gelegen zu haben als das sonst hoch verehrte Grab. — Als Atossa am Grabe Trankopfer bringt (612), steigt sie natürlich nicht in die Orchestra, wie Donner und Droysen in Folge der von ihnen vorausgesetzten Scenerie annehmen müssen, hinab. Auch so steht der Chor, der in der Orchestra, dem Rande des Logeion nahe, sich befindet, ihr nahe (687 *ἐγγὺς ἑστῶτες τάφου*), da dem Logeion eine eigentliche Tiefe abgeht. — Auf der Mitte der Skene eine Statue Apollon's zu denken, wie Droysen und Donner thun, dazu fehlt jeder Anlass. Nicht dem Apollon opfert Atossa, sondern am Grabe des Dareios; Apollon wird bei der Beschwörung des Dareios nicht angerufen, sondern die Unterirdischen. Mag also auch Pollux eine derartige Statue der Skene vindiciren, hier fehlte sie eben so gewiss, wie sie vor der Höhle Philoktet's, des Kyklopen oder bei der Ansicht von Heerlagern fehlte.

Dass Atossa 158 aus der Mittelthür kommt, dahin 526 (vergl. 610) zurückgeht, 601 wieder von dort herkommt und 853 von neuem dahin zurückgeht, 1048 auch Xerxes, dass von der linken Seite her 248 der Bote, 886 Xerxes auftritt, bedarf nach dem Gesagten kaum der Erwähnung; der Bote verliert sich um 526 von der Bühne. Ausserdem ist etwa noch Folgendes zu bemerken: Donner ist der Ansicht, dass die Persischen Greise sich vor Atossa, als sie vom Wagen steigt, niederwerfen. Nun zeigt 610 allerdings, dass die Königin da nicht zu Fuss ankommt; aber *ὄχημα* braucht keineswegs ein Wagen zu sein. Es bezeichnet hier vielmehr eine Art Thron (wie auch Droysen vermuthet), auf dem die Königin sitzt, als sie aus dem Palaste getragen wird. Ein mit Rossen bespannter Wagen ist auf der antiken Bühne nicht nachzuweisen; er konnte auf ihr weder aus der Mittelthür (hier dem Palaste), noch von der Seite her erscheinen; jenes nicht, weil das Niveau des Logeion nicht mit dem der Thür übereinkommt, letzteres nicht, weil Seitenthüren, namentlich grosse, fehlen. — Die Frage in Bezug auf den Wagen wiederholt sich auch in Bezug auf Xerxes, da nicht durchaus klar ist, ob er zu Fuss oder zu Wagen erscheint. Hermann bemerkt zu 971, dass der König auf einer *ἁρμάμαξα*, nicht zu Fuss, ankommt, setzt aber alsbald hinzu, dass er, *quum descendisset, in conspectum et ad alloquium chori prodierat.* Demnach scheint er den Wagen selbst den Zuschauern

nicht vorzuführen, sondern anzunehmen, dass der König zu Fuss auftritt. Gewiss verhält es sich auch so. Wäre der König im Wagen sitzend erschienen, so würde entweder sein Absteigen von ihm bemerklich gemacht werden, oder der Chor würde ihm dabei behülflich gewesen sein. Nichts von alle dem ist hier der Fall, und also selbst dann, wenn die zu 971 von Hermann gegebene Erklärung die richtige ist, folgt daraus keineswegs, dass der Wagen gesehen worden ist. Ja, der Dichter scheint dies absichtlich vermieden zu haben. Das Auftreten des Xerxes zu Fuss steht in grellem Gegensatze zu der kurz vorher aus dem Palaste auf einem Thron hervorgetragenen Atossa, in grellem Gegensatze zu dem, wie sonst der König vor seinem Volke sich zeigte. — Was Hermann zu 886 in Betreff der Kleidung, in welcher der König erschien, sagt: *prodit Xerxes regio ornatu cum satellitibus, quorum unus vestem, quam in bello gestaverat, et arma tenet. Non enim squallidum et lacerum producere Aeschyleum est. Ideo monuerat Darius Atossam, ut filio dignum ornatum ferens obviam iret: quod factum esse extra scenam apparet. Aliter ista de veste Xerxis lacerata inepte dicta essent.* scheint mir nicht richtig. Da Xerxes auf seine schlechten, zerrissenen Kleider gerade so aufmerksam macht (999 *πέπλον ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακῶν*), wie wenige Verse darauf auf die geringe Zahl seiner Begleiter (*γυμνός εἰμι προπομπῶν*): so muss man annehmen, dass, so wie nur Wenige ihn begleiteten, so auch der König noch in Lumpen gekleidet war, zumal da der Schatten des Dareios auf eine derartige Erscheinung schon im Voraus hingewiesen hatte*). Ferner wenn Atossa dem Könige Kleider entgegen sendete, warum hat sie ihm nicht auch eine angemessene Begleitung, einen glänzenden Wagen gesendet? Und wo ist Atossa geblieben? hat sie, die dem Sohne die Rückkehr in seine Residenz hat erleichtern wollen, ihm nicht entgegeneilen und ihn in die Stadt begleiten wollen oder können? — Hermann findet es dem Aischylos nicht angemessen, dass der König in zerrissenem Gewande erscheine. Ist es würdevoller, wenn ein König sich die Lumpen, die er abgelegt hat, nachtragen lässt, um sie zeigen zu können? wenn er mit seinen Lumpen kokettirt? Dass ein König nach unsäglichem Wehe, das ihn betroffen, nach eiliger Flucht, in zerrissenen Kleidern erscheint, thut der Würde des Aischylos keinen Eintrag. Aber

*) *πάντα κακῶν ὑπ' ἄλγους λακίδες ἀμφὶ σώματι στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων.* 837.

weiter: warum hat der König, nachdem er glänzende Kleider angelegt, noch die Lumpen bei sich behalten? wusste er etwa schon, dass die edlen Perser seiner harren, und er da eine passende Gelegenheit haben werde, die Lappen vorzuzeigen? So gut die Diener mit den neuen Kleidern zu ihm gelangt sind, ohne über die Bühne zu gehen, eben so gut hätten sie sich auf ungesehenen Wegen mit den zerrissenen entfernen können. Dazu kommt: wo und wie hat Atossa den König vor seinem Erscheinen mit neuen Gewändern ausgestattet? Atossa war in ihren Palast gegangen, um dort neue Gewänder zu suchen und dem Sohne damit entgegen zu eilen. Ist sie nun auf einem andern Wege, als über die Bühne hin, ihm entgegen gefahren, oder hat sie einen Boten über die Bühne hin oder auf andern Wegen ihm entgegen gesandt? Aus dem Palaste her ist Niemand zum Vorschein gekommen, also nur auf andern Wegen kann es geschehen sein. Aber es ist gegen alle Analogie in der Tragödie (und selbst die Komödie hat sich nur äusserst selten Ausnahmen davon erlaubt), dass eine am Orte der Handlung befindliche Person den Zuschauern unsichtbar ihren Wohnort verlässt, und mit anderen von aussen nahenden Personen, die auf dem Wege der Fremde ankommen, sich in Verbindung setzt. Ja es gehört schon zu den grossen Seltenheiten, dass Schauspieler aus einer andern Thür auftreten, als aus der, in die sie von der Bühne her eingetreten sind; und selbst dann ist es nie unterblieben, diese kleine Abweichung von der Regel zu motiviren. Hier fehlt eine solche Motivirung, welche auf die Nothwendigkeit von der Regel abzuweichen hinwiese, ganz. Wenn Hermann meint, dass des Dareios Auftrag den Sohn vor seiner Ankunft mit Kleidern auszustatten auch in sich schliesse, dass ihm Folge gegeben werde, weil man sonst nicht einsehe, wozu er ertheilt worden sei: so scheint er zu übersehen, dass der Auftrag nicht um der Folgen willen, die er haben soll, gegeben ist. Des Dichters Zweck ist in dem Auftrage und in der alsbald folgenden Bereitwilligkeit der Atossa ihm zu genügen erreicht. Indem den Vater auch im Grabe das ungeheure Wehe, das den Sohn betroffen hat, jammert, und er den Sohn möglichst bald getröstet zu sehen wünscht in dem, wo es möglich ist; indem in Folge dessen die Bereitwilligkeit zu helfen und die Liebe der Mutter zu dem Sohne zu Tage tritt, wird das Mitgefühl für den im Uebrigen übermüthigen Xerxes, der trotz aller elterlichen Liebe dem tiefsten Elende und der grössten Schmach verfallen ist, in dem Zuschauer rege gemacht; und

dies gerade ist es, was der Dichter erreichen wollte. Warum die Hülfe dem Xerxes nicht wirklich zukommt, ist genugsam von dem Dichter motivirt, denn 33 Verse nach der Zusage der Atossa, dem Sohne helfend und tröstend zu nahen, ist Xerxes (886) schon da; und da er in ungemessenem Schmerz über seine Verluste auftritt, da er keine Spur von erfahrener Tröstung an sich trägt, da er nicht andeutet, dass er die Liebesgaben der Mutter erhalten habe, da er nicht sagt, dass er andere Kleider als Lumpen an sich trage: so kann auch die Hülfssendung der Atossa in keinem Falle erfolgt sein. Fragt man dagegen, warum Atossa nicht wenigstens da, wo des Xerxes Ankunft erfolgt ist, alsbald ihm entgegeneilt, zumal da der Schatten des Dareios ihr empfohlen hat 839

ἀλλ' αὐτὸν εὐφρόνως σὺ πράϋνον λόγοις·
μόνης γὰρ, οἶδα, σοῦ κλύων ἀνέξεται·

so ist freilich nicht zu leugnen, dass das Nichterscheinen der Königin befremdet. Aber wenn die Situation, in der der tief gedemüthigte König den Edlen seines Reiches gegenübersteht, wenn der gewaltige Umschlag des Glückes, das sich an Xerxes gezeigt hatte, nicht ganz flüchtig vor den Augen der Zuschauer vorübergehen sollte: so konnte und durfte Atossa nicht alsbald erscheinen. Denn die Mutter hätte der von Dareios erhaltenen Weisung gemäss ihn alsbald einladen müssen, mit ihr in den Palast zu gehen. Ein so schnelles Hinwegeilen aber hätte der Wirkung von des Xerxes Erscheinung bedeutenden Eintrag gethan.

Wie die Schauspieler und der Chor am Schlusse des Stückes sich entfernen, lässt sich wegen des verderbten Textes nicht mit Sicherheit angeben. Hermann nimmt an, dass der Chor den König in den Palast begleite (vergl. 1047 u. ff.), und da Atossa schon 525 zum Chor gesagt hat: *προπέμπετ' ἐς δόμους*: so ist ein solches Abziehen zu erwarten gewesen. Es beginnt dasselbe bei der siebenten Antistrophe, wo Xerxes sagt: *αἰαχτὸς ἐς δόμους κίε*, welche Worte auch Donner als Einladung in den Palast zu gehen fasst.

Helene.

Die Handlung geht vor dem Palaste des Aegyptischen Königs auf der Insel Pharos vor sich. Die Bühnenwand zeigt den vor dem Palaste befindlichen Platz, und die Hauptgegenstände, welche die Scenerie zeigt, sind zwei Gebäude (nur so viele werden 466 unterschieden), der königliche Palast und das Grabmal des Proteus. Der erstere (144, 1170) ist ein grosses Haus,

mit dicken hohen Wänden, darum befestigt genannt und von prächtigem Aeussern, in der Höhe mit Gesimsen oder Zinnen verziert (68, 70), mit einem grossen hehren Thor (431, 438, 789, vergl. 858 ff.). Das Grabmal des Proteus (64) mit einer κρηπίς (547) und dunkelrothen Säulen (ἐμπύρους ὀρθοστάτας 547) versehen, aus Stein und zwar geglättetem (962, 986) bestehend, liegt neben dem Ausgange aus dem Königspalaste (ἐπ' ἐξόδοισι 1165). Oben ist es flach, so dass Menelaos daran denken kann, hinauf zu steigen und dort sich mit Helene zu tödten (842, 984). An seinem Fusse befindet sich ein Sitz (315, 324, 528, 797, 1178). Dass beide Gebäude sich dicht neben einander befinden, geht aus 1165 mit Bestimmtheit hervor; ihre Lage auf der Skene, und welchem Styl sie angehören, ist sehr unsicher. Daraus dass der von links kommende Teukros nicht alsbald die am Grabmale sitzende Helene bemerkt, dass ihm ferner der Königspalast zunächst in die Augen fällt, welches letztere auch beim Auftreten des Menelaos stattfindet, indem dieser, ohne auf das Grabmal zu achten, zu dem Palaste tritt und dort anpocht, möchte man geneigt sein zu schliessen, dass der Palast weiter nach links hin gestanden habe als das Grabmal. Damit stimmt auch, dass der König bei seiner Rückkehr von der Jagd, wobei er durch eine an der Heimathsseite befindliche Thür eintritt, alsbald sieht, dass der Sitz am Grabmale, auf dem Helene zu weilen pflegte, leer ist. Aber beides ist wenig entscheidend. Denn das grössere Gebäude musste den Blick des Fremden zuerst auf sich lenken, und der in Helene verliebte König musste vor allem deren Abwesenheit bemerken. Dennoch scheint gerade die angegebene Stellung der Gebäude dem Gange der Handlung am angemessensten zu sein. — Ob das Grabmal eine Pyramide vorgestellt hat, oder nicht, lässt sich aus den im Stücke enthaltenen Andeutungen nicht sicher ersehen. Die κρηπίς, die sich unten an ihm befand, wie die Plattform auf der Spitze stimmen dazu sehr wohl; und auch die ὀρθοστάται können dabei sehr gut eine Stelle am Eingange gehabt haben; aber alles das führt doch nur zu Vermuthungen, nicht zur Gewissheit. — Die στέγαι, in denen Helene lange bei und unter den Dienern des Königs gelebt hat, sind kein besonderes Gebäude, sondern die im königlichen Palaste für die Dienerschaft bestimmten Räume, da besondere Wohnungen der Diener für den Gang der Handlung nirgends erforderlich sind, und alle Diener nebst Helene entschieden aus dem königlichen Palaste hervortreten, oder in denselben sich zurückbegeben, wo

sie in ein dem Orte der Handlung nahes Gebäude einzutreten haben. Eben so wenig hat die heilige Jungfrau ihren besonderen Eingang zu einem nur für sie reservirten Theile des Palastes, und letzterer hat also nur einen Eingang. An der linken Seite der Bühnenwand führt der Weg zur Küste. Der König, der von der Jagd, also einem Theile des heimathlichen Bodens herkommt, muss einen Eingang an der rechten Seiten- oder Nebenthür gehabt haben. Durch welchen der beiden Eingänge er sichtbar wurde, lässt sich nicht sicher angeben. Das vor der rechten Nebenthür (wie es scheint) befindliche Grabmal spricht mehr für die Seitenthür. Eine zum Grabmale selbst führende Thür kommt nicht in Anwendung. — Dass das Meer nahe ist, zeigt 179; sichtbar war es nicht. Helene sagt zwar im Anfange des Stückes *Νείλου μὲν αἵδε καλλιπάρθενοι ῥοαί*, aber jede weitere Andeutung dafür, dass es sichtbar gewesen ist, fehlt, und so mag es vielleicht der Helene von ihrem Standpunkte aus nach der Intention des Dichters sichtbar gewesen sein, den Zuschauern trat es nicht vor Augen, zumal da es an der linken Seite der Skene hätte müssen gesehen werden. — Eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein; Thüren werden nur drei gebraucht.

Durch die Mittelthür tritt aus dem Palaste im Anfange Helene, und geht (317) zur Theonoe mit dem Chore 385 in den Palast zurück. 515 tritt der Chor, 527 Helene, 865 Theonoe aus dem Palaste, und letztere geht 1029, Helene 1106 (vergl. 1369 ff.), das Gefolge des Königs 1170 in denselben hinein. Helene tritt daraus 1185 hervor, geht mit Menelaos und dem Könige 1300 hinein; Helene kommt 1369 heraus, 1385 der König und in seinem Gefolge Menelaos. Nachdem der König nochmals 1399 hineingegangen ist, erscheint er wieder 1513. — Aus der Fremde und zwar von der Küste her erscheint durch die linke Seitenthür Teukros 68, und geht dahin 163. 386 kommt von da Menelaos, und 597 der Bote, der dahin 757 zurückkehrt. Eben dahin gehen 1450 Menelaos, Helene und die Ruderer. Darauf erscheint, nachdem der König 1390 Diener mit Schmuck zur See gesandt hat, auch 1412 einen zweiten in Betreff eines Schiffes, 1512 von dort ein Bote. — Von der Jagd her erscheint mit seinem Gefolge der König durch die rechte Seitenthür 1165, wie es scheint. Der Chor, als am Orte der Handlung zur Zeit heimisch, tritt durch die rechte Parodos ein. — 1642 erscheinen die Dioskuren. Da sie 1662 die Helene, die zum Meere fortgegangen ist, so anreden, dass sie voraussetzen, sie werde

ihre Worte hören: so können sie nur in der Höhe sichtbar werden (vergl. den analogen Fall in der Taurischen Iphigeneia 1447). Eine Veranlassung für sie zur Erde herabzukommen ist nicht vorhanden; sie bleiben also in der Höhe. Ob sie auf dem ἵππιον ἅρμα δι' αἰθέρος, wie der Chor es 1495 wünscht, erscheinen, also hoch oben an der linken Seite der Bühne, der für Göttererscheinungen solennen Stelle, oder auf dem Palaste, ist nicht sicher anzugeben. Einfacher liess es sich auf die zweite Weise herstellen. Die in 1665 enthaltene Hindeutung auf Rosse führt zu keiner Sicherheit.

Am Schlusse geht der König, da er kein Motiv hat, anderwärts hin zu gehen, in seinen Palast, der Chor zieht durch die rechte Parodos ab.

Wie sehr es auch beim ersten Blick auffällt, dass der Chor nach 385 mit Helene die Skene verlässt, um sich zur Theonoe zu begeben, zumal da kein Scenenwechsel eintritt, und der Chor dabei mit Helene über die Bühne hin sich entfernen muss: so ist an der Sache doch nicht zu zweifeln. Ja, es lässt sich sogar auch der Grund, warum es geschieht, erkennen; es sollte dadurch die Erkennungsscene in der Weise, wie der Dichter sie zu zeigen wünschte, möglich gemacht werden. Blieb der Chor 385 in der Orchestra, so war es nicht zu vermeiden, dass Menelaos durch ihn von der Anwesenheit der Helene unterrichtet wurde. Der Chor musste also entfernt werden, und dazu gab es für den Dichter kein leichteres Mittel, als das welches er angewendet hat. Der Chor musste dabei freilich über die Bühne hin sich entfernen. Um ihm Zeit zum Besteigen des Logeion zu lassen, scheint zwischen dem Entschlusse zu gehen (327 und 330) und der Ausführung (385) das Gespräch zwischen Helene und dem Chore sich etwas lange hinzuziehen. — Die Rückkehr des Chores aus dem Palaste über die Bühne hin (515) unterliegt vollends keinem Zweifel, da der Chor nur aus dem Palaste wiedererscheinen, nur auf der Bühne auftreten konnte. Der Chor aber schreitet hierbei Helenen voran, damit das Erstaunen des Menelaos, wenn er den Chor von sich und seinen Schicksalen reden hörte, allgemach mehr sich steigere, und alles so weit vorbereitet werde, dass er 546 auf seine Gattin zueilen kann. — Auf der Bühne kann der Chor, ungeachtet seine Anwesenheit auf derselben noch einmal unzweifelhaft eintritt, nach seiner Rückkehr aus dem Palaste nicht bleiben. Denn in den nächsten 1100 Versen spielt der Chor im Dialoge eine so untergeordnete Rolle, und lässt sich so selten vernehmen, dass

kaum ein zweites Beispiel der Art aufzufinden ist. In der nächsten Scene zwischen Menelaos und Helene spricht er gar nicht; in der folgenden, in welcher ein Schiffer des Menelaos herzutritt, spricht er trotz dem, dass das Gespräch sehr wechselnd ist, und selbst Stichomythien mehrmals eintreten, nur dreimal (698, 758 und 855). In der folgenden durch das Hinzutreten von Theonoe veranlassten Scene lässt er nur zweimal (944 und 996), in der nächsten nur einmal (1030) sich vernehmen. Nach dem von 1107—1164 gesungenen Stasimon kommt er in der nächsten Scene gar nicht zu Worte. Hierauf folgt ein Chorgesang (1301—1368), und in dem nächsten Dialoge schweigt er wiederum gänzlich. Es folgt das Chorlied 1451—1511, und erst als Theoklymenos 1512 die Bühne betreten, und den Verrath des Menelaos und der Helene erfahren hat, scheint der Chor zu erwachen, und greift von 1619 an in die Handlung ein. Nimmermehr kann also der Chor bis dahin auf der Bühne verblieben sein; seine gänzliche Unthätigkeit eben so sehr, wie die von ihm gesungenen Chorgesänge zeigen, dass er bald nach seinem Wiedererscheinen in die Orchestra hinabgestiegen ist. Was ihn vor dem Schlusse des Stückes zu neuer Thätigkeit und zugleich auf die Bühne ruft*), ist der Entschluss des Theoklymenos, an Theonoe wegen ihres Stillschweigens rücksichtlich des Verrathes Rache zu nehmen. Da tritt der Chor, oder vielmehr, es treten ihm einzelne Choreuten in den Weg und halten ihn am Kleide fest. Dies konnte nur geschehen, wenn Choreuten auf die Bühne gestiegen waren, und so verlässt der Chor allerdings kurz vor dem Schlusse nochmals seinen gewöhnlichen Standort. Dass aber alle Choreuten die Bühne betreten haben, ist nicht wahrscheinlich; denn das alsbald eintretende Erscheinen der Dioskuren macht jede Bemühung von Seiten des Chores überflüssig; und die Choreuten, welche bereits auf der Bühne sich befanden, sahen sich dadurch sicher veranlasst, in die Orchestra zurückzukehren.

Des Euripides Elektra.

Mittelstück der Scenerie ist das Haus der Elektra, ein ziemlich ärmlich aussehendes Gebäude (207, 251 ff., 305, 168, 1139), wie Ackersleute bewohnen mochten. Da es an Berghö-

*) Und zwar zwischen 1619—1642; denn mit dem Erscheinen der Dioskuren beginnt er von neuem zu schweigen, und singt dann nur noch die solennen Schlussverse, ehe er sich durch die Parodos entfernt.

hen gelegen war (210 *οὐρείους ἀν' ἐρίπνας*) und man zu demselben stark hinansteigen musste (489): so ist das Haus wohl halb von der Seite her dargestellt worden, so dass der Weg zu ihm nahe an der Coulissenwand hinaufführen konnte. Ohne diese Stellung hätte es wenigstens grösserer Vorrichtungen bedurft, um den Weg zu ihm hinanzuführen. — Neben dem Hause befinden sich Ställe oder wenigstens ein Stall. Denn mit Ochsen will der Mann Elektra's auf's Feld hinaus; zu den Krippen im Stalle lässt Klytaimnestra nach ihrer Ankunft die Rosse abführen. Wenn gleich das Haus nicht in grosser Entfernung von der Stadt liegt (denn Klytaimnestra kommt schnell genug aus der Stadt zu ihm hin): so befindet es sich doch in einer abgelegenen Gegend 246; und der Hintergrund der Scenerie hat wohl nur die Berge, an denen das Bauernhaus lag, gezeigt.

Von den Thüren der Skene stellt die Mittelthür den Eingang zu Elektra's Hause vor, die rechte Seitenthür bezeichnet den nach Argos führenden Weg. Auf ihm entfernt sich auch Elektra's Gatte, als er auf's Feld geht. Daher erscheint er mit den Ochsen nicht auf der Bühne, und die Pferde Klytaimnestra's scheinen, wenn sie durch die Parodos hinausgeleitet werden, auch den an der rechten Bühnenseite befindlichen Stallgebäuden zugeführt zu werden. Eine Andeutung dieser hat also an der rechten Periakte sicher nicht gefehlt. Die rechte Nebenthür eröffnet ohne Zweifel den Weg zu der Quelle, zu der Elektra sich begiebt; eine Hügelreihe oder ein Gebüsch scheint demnach dort an der Scenerie dargestellt gewesen zu sein. Die linke Seitenthür führt in die Fremde, die linke Nebenthür zu dem Landgute des Aigisthos hin. Zwischen beiden Wegen muss man sich das übrigens nicht sichtbare Grab Agamemnon's liegend denken. Dann ist es einerseits möglich, dass Orestes, der vom Grabe herkommt, auf dem Wege der Fremde erscheint, andererseits der Paidagogos, der auch von der linken Seite der Bühne her auftritt, nicht nur am Grabe kann gewesen, sondern auch in der Nähe von des Aigisthos Landgut vorbeigekommen sein kann. Die Thüren der Skene kommen also sämmtlich in Anwendung. Eine Aenderung der Scenerie tritt nur durch Umdrehen der linken Periakte ein. Im Beginne des Stückes nämlich erscheinen von Delphoi herkommend Orestes und Pylades neben der linken Periakte. Da später der Gatte Elektra's nach derselben Seite hin sich entfernen muss, um nach Lakedaimon zu gehen: so muss hier eine Drehung der Periakte eintreten, und zwar ohne dass eine Person von aussen her auf die Bühne

tritt. Da nun aber ferner Orestes am Schlusse des Stückes auf demselben Wege nach Athen abgehen muss, so wiederholt sich der Fall; die Periakte muss nochmals gedreht werden. Gleiches findet am Schlusse der Trachinierinnen statt.

Durch die Mittelthür aus dem Hause tritt auf der Landmann 1, ferner Elektra 54; in dasselbe gehen 400 Orestes, Pylades und die Diener*), demnächst Elektra 425. Aus dem Hause kommt Elektra 493, ferner Orestes und Pylades 549; dahin zurück geht Elektra 698, und erscheint wieder 751. 987 begeben sich Orestes und Pylades, 1141 Klytaimnestra und 1146 Elektra hinein. Endlich kommen Orestes, Pylades und Elektra mit den Leichen von da zurück.

Zur Quelle durch die rechte Nebenthür geht Elektra 81 (vergl. 56), und kommt von da 112 zurück. Durch die rechte Seitenthür geht der Landmann auf's Feld 81, und kommt von da 341 zurück. Durch die linke Seitenthür kommen 82 Orestes und Pylades, und zwar zunächst vom Grabe Agamemnon's 90, und setzen sich 103 neben dem Hause hin (*παρ' οἶκον εὐνὰς ἔχοντες* 217). Denselben Weg geht der Landmann nach dem Paidagogos 431. Durch die linke Nebenthür kommt, wie es scheint, 487 der Paidagogos, der auf seinem Wege bei Agamemnon's Grabe gewesen ist. Analogien dazu bildet der Oidipus Kol. dar, wo der Hirt des Laios, die Andromache, wo Peleus, die Taurische Iphigeneia, wo der König auch von auswärts herkommend nicht durch eine Seitenthür, sondern durch eine Nebenthür auftreten. Gleiches gilt für das Erscheinen des Polyneikes im Oidipus Kol. (durch die rechte Nebenthür), des Kreon in demselben Stücke (durch die linke Nebenthür), endlich auch wohl des Polymestor in der Hekabe. Inzwischen nirgends ist die Sache so evident als in der Elektra, wo der Paidagogos, obgleich aus der Fremde kommend, nicht aus einem Orte der Heimath, doch nicht der Seitenthür zu seinem Auftreten sich bedient. Dass es wirklich die Nebenthür, nicht die Seitenthür

*) Die *ὀπαδοί*, die 360 angewiesen werden, die *τεύχη* ins Haus zu tragen, sind nicht Knechte des Landmannes; sie sollen auch nicht, wie Donner meint, das Ackergeräth hineinschaffen, sondern die Reisesachen des Orestes und Pylades. Sie sind es auch, die 394 *δμῶες* genannt, 960 des Aigisthos Leiche ins Haus schaffen müssen. Wenn demungeachtet im Kampfe gegen Aigisthos und dessen Leute nur Orestes und Pylades diesen gegenüber stehen 845: so geschieht es, weil beide, um als einfache Wanderer gelten zu können, ohne Begleitung erscheinen mussten.

ist, durch die er erscheint, ist inzwischen nicht zweifelhaft. Das Landgut, auf dem sich Aigisthos befindet, ist nicht fern von der Wohnung Elektra's, und liegt so, dass der aus der Fremde kommende Paidagogos, wenn er das Grab Agamemnon's dabei besucht, in dessen Nähe gelangt. Wenn man nun nicht das ganz Unwahrscheinliche annehmen will, dass der von links her zum Grabe Agamemnon's gelangende Paidagogos weiter bis zu des Aigisthos Landgut hingeht, und dann umkehrt, um auf dem Wege aus der Fremde durch die linke Nebenthür her aufzutreten: so bleibt nichts übrig, als ihn von der Seite her, wo des Aigisthos Landgut liegen muss, d. h. durch die linke Nebenthür auftreten zu lassen. — Durch die linke Nebenthür tritt ferner 761 der Bote, endlich 880 Orestes und Pylades auf. — Der Chor erscheint durch die rechte Parodos eintretend; desselben Weges kommt auch von Argos her Klytaimnestra 998 und zwar ohne den Paidagogos, da der Schauspieler, der ihn dargestellt hatte, jetzt als Klytaimnestra zu erscheinen hat. Stände es nicht von anderweit her fest, dass Wagen auf der Bühne nicht erscheinen: so müsste man hier sehr geneigt sein, die Königin auf der Bühne ankommen zu lassen, weil ihr die Tochter, die doch nur auf der Bühne sich befinden kann, beim Absteigen behülflich sein will. Wenn man aber festhält, dass Klytaimnestra diese Hülfe entschieden zurückweist, Elektra also von der Bühne sich nicht zu entfernen braucht: so ist nichts da, was das Ankommen der Königin in der Orchestra irgend zweifelhaft machen könnte. Da aber überdies ein mit Pferden bespannter Wagen auf dem Logeion nicht erscheinen kann: so ist auch hier nicht daran zu zweifeln, dass Klytaimnestra in die Orchestra einfährt, dort das Gespann umgewendet wird und durch die rechte Parodos sich wieder entfernt, um zu den rechts von der Bühne gelegenen Ställen des Landmannes zu fahren 1136. Die Königin kommt übrigens auf einem prächtigen Wagen von Dienerinnen umgeben an (964). — Die Dioskuren werden 1233 *δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων* (vergl. 1235) sichtbar, und entschwinden ebenda kurz vor dem Schlusse. Ob sie auf einer Schwebemaschine sich befinden, oder auf einem der höhern Balcone oder auf dem Dache der Skene, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. — Am Schlusse geht Pylades mit Elektra in das Haus, der Chor zieht wieder durch die Parodos ab, Orestes geht durch die linke Seitenthür ab, um sich nach Athen zu begeben 1343.

Die Eumeniden.

Das Hauptstück der Scenerie ist der Tempel Apollon's zu Delphoi, und die Mittelthür der Skene bildet die Eingangsthür zu demselben. Bei dem Tempel hat sich eine Bildsäule oder ein Altar der Pallas (21) befunden, und dies wird auch wohl sichtbar gewesen sein. Ferner scheint neben dem Tempel, wahrscheinlich links von ihm, ein Hain, dergleichen öfters bei Tempeln sich befinden (vergl. die Scenerie im Ion und in den Thesmophoriazusen 1149), dargestellt worden zu sein, wie sich später zeigen wird. Rechts neben dem Tempel hat sich sicher ein zum Tempel gehöriges Gebäude, das die Pythia bewohnte, befunden; endlich hat auch ein Altar Apollon's, wie Geppert p. 146 annimmt, gewiss nicht gefehlt; und vielleicht war neben ihm auch ein Opfertisch da, falls nicht der Altar als solcher diente. Wenn aber ausserdem Droysen dem Tempel zu beiden Seiten Säulenhallen giebt, ihn mit Statuen und Laubgewinden geschmückt sein, über dem Tempel den zweigipfligen Parnassos und an dessen Fusse die Stadt und die Krissäischen Wiesen erscheinen lässt; wenn Donner voraussetzt, der Tempel habe Säulenhallen an beiden Seiten gehabt; wenn Genelli p. 214 zu beiden Seiten des Pronaos Mauern, wie die eines umgebenden Portikus, mit Mauern voraussetzt, dahinter die Bäume des heiligen Hains sichtbar werden lässt, durch die Katablemen rechts einen Theil der Stadt, weiterhin die beiden Gipfel des Parnassos, links am äussersten Horizont das Meer erscheinen lässt, und auf dem Proskenion rechts neben dem Tempel den skenischen Altar ansetzt: so sehe ich zu alle dem keinen Anlass, und Hermann scheint mir fast durchaus mit Recht (*de re scenica* p. 11) gegen derlei grundlose Annahmen zu eifern. Die Anrufung der Orakel- und Landesgötter durch die Pythia setzt weder voraus, dass man die bezeichneten Gegenden, noch dass man die Altäre oder die Statuen der angerufenen Götter sieht; nur die heilige Stätte der Pallas macht eine Ausnahme. Auch Geppert hat p. 146 versucht, auf Anlass der im Ion befindlichen Specialitäten Genaueres über die für den Anfang der Eumeniden erforderliche Scenerie anzugeben; aber es ist sehr zu bezweifeln, dass selbst das Princip, von dem er dabei ausgeht, richtig ist. Altäre werden freilich an und vor dem Tempel nicht gefehlt haben; aber welche es gewesen sind, und wo sie

gestanden haben, lässt sich aus dem Stücke schlechterdings nicht ersehen. Wenn Euripides wie Aischylos auf den Parnassos, auf die Korykische Grotte und die Quellen des Pleistos Rücksicht nimmt: so geschieht dies nicht, weil alles dies in der Scenerie sichtbar war, sondern weil diese Oertlichkeit, dem Orte der Handlung benachbart, mit ihr in enger Berührung steht. Ueberdies ist es eine durch Apollon's und anderer Götter Verehrung geheiligte Nachbarschaft; darum also gedenken derselben die Priesterin und andere am Tempel beschäftigte Personen, nicht darum, weil sie sichtbar ist. Von der realen Wirklichkeit bei der Anordnung der Scenerie auszugehen, ist überdies hier ganz unzulässig. Die Athener sahen in ihrem Theater den Tempel von NW her, und zwar die Hauptfront desselben mit dem zum Tempel führenden Eingange. In der Wirklichkeit befand sich der Eingang zum Tempel an der Südseite, und es musste mithin hier in der Scenerie eine gänzliche Verschiebung der Oertlichkeit eintreten. In der Wirklichkeit geht der Weg vom Tempel nach Südost hin, d. h. nach der rechten Seite vom Tempel für die, die dem Eingange des Tempels gegenüber sind; im Theater musste Orestes den Weg nach links einschlagen, da er den in die Fremde führenden Weg betreten musste. — Thüren oder Zugänge erfordert der erste Act vier; die erste, die rechte Nebenthür, benützt die Pythia, als sie zum Tempel gehen will; die zweite, die Mittelthür, ist die zum Tempel führende Thür; die dritte, an der linken Nebenthür befindliche führt in den Tempelhain; die vierte, die linke Seitenthür, führt in die Fremde. Ueber das Ende des ersten Actes und die weitere Scenerie später; demnächst möge folgen, was über das Auf- und Abtreten der Personen im ersten Acte zu sagen ist.

Genelli pag. 214 und Hermann (*de re scen.* pag. 11) lassen die Pythia von der Thür rechts neben dem Tempel erscheinen, und treffen damit gewiss das Richtige. Auch darin hat Genelli Recht, dass er meint, die Priesterin stürze wieder 34 voll Entsetzen aus dem Tempel zurück. Droysen's Ansicht hingegen, dass, sobald die Pythia in den Tempel geht, man bereits Orestes am Altare des Gottes und die Gestalten der Erinyen um ihn her gelagert sieht, scheint mir nicht haltbar zu sein. Wenn das Innere des Tempels sammt Orestes und den Erinyen alsbald den Zuschauern sichtbar wird, so ist die detaillirte Beschreibung, welche die Pythia von dem Anblicke, den sie drinnen im Tempel gehabt hat, giebt, zum grossen Theile überflüssig. Wie

es da aussah, erblickte der Zuschauer mit eignen Augen. Ferner da die Erinyen für's Erste nur durch die geöffnete Tempelthür sichtbar werden konnten, so liess sich der Zweck des Dichters, die unholden Göttinnen den Zuschauern zu zeigen, nur sehr unvollkommen erreichen. Denn wie hoch und breit man sich auch die Thür denken mag, so gross kann sie nicht gewesen sein, dass die Schaar der Erinyen auch nur zum grössten Theile den Zuschauern vor Augen kam. Letzteres konnte nur dann eintreten, wenn sie durch das Ekkyklema vor den Tempel wären hinausgeschoben worden; aber dass dies nicht geschah, daran lässt sich nicht zweifeln. In dem Falle nämlich konnte die voll Angst und Grausen aus dem Tempel stürzende Pythia nicht vor demselben stehen bleiben, nicht in einer längern Erzählung des Erfahrenen sich ergehen; sie hätte vor den Scheusalen, die durch keine Scheidewand von ihr getrennt waren, fliehen müssen. Da sie das nicht thut, da sie auf die Erinyen als sichtbar nicht hinweist, so können sie auch nicht ausserhalb des Tempels sich befunden haben. Ja, der Dichter hat es sichtlich und sehr weise vermieden, sie schon jetzt zu zeigen. Geschah es schon bei v. 35, so ist der ganze Eindruck, den ihr Erscheinen hervorbringen konnte und sollte, hier schon vorweg genommen; eine weitere Steigerung in der Beziehung war nicht möglich, während, wenn er das Grausige ihres Anblickes vorerst nur in den Wirkungen, die davon in der Pythia zurückgeblieben waren, in dem Grausen, das sie befallen hatte, zeigte, die Erwartung auf den Anblick der Göttinnen selbst unendlich erhöht werden musste; und da der Anblick derselben bei v. 35 noch nicht nöthig ist, so erfolgte er gewiss auch nicht hier, sondern erst später.

Nachdem die Pythia 65 auf dem Wege, auf dem sie anfangs erschienen war, sich entfernt hat, treten Apollon und Hermes mit Orestes in ihrer Mitte aus dem Tempel heraus. Orestes entfernt sich ferner in Begleitung des Hermes auf dem Wege der Fremde; wo Apollon hingegen bleibt, ist zweifelhaft. Droysen und Hermann (vergl. opusc. VI. 2 pag. 163. und Wiener Jahrb. 101 pag. 246 ff.) nämlich sind der Ansicht, dass er sich in den Tempel zurückbegiebt. Bei dem grossen Widerwillen aber, den Apollon gegen die Erinyen hat, kann er kein Verlangen haben, mit ihnen an demselben Orte zu verweilen, zumal nicht in seinem Tempel. Die Erinyen andererseits auf der Stelle aus seinem Tempel fortzuweisen, daran hinderte ihn die Rücksicht, die er auf den fliehenden Orestes zu nehmen hatte. Er musste diesem einen Vorsprung zu geben suchen, damit er

früher nach Athen gelangte, als die Erinyen ihn erreichten. Mithin durfte er sie in ihrem Schlafe nicht stören. Ueberdies kann Apollon, der hehre Gott, nicht durch die Schaar der Erinyen oder bei ihnen vorbei in seinen Tempel sich hineinschleichen; das verträgt sich nicht mit seiner göttlichen Würde, zumal hier nicht an und in seinem Tempel. Sicher also geht Apollon, so lange die Erinyen an ihrem Platze verbleiben, nicht in den Tempel hinein, sondern verliert sich ihm zur Seite, und das kann nicht einfacher und zweckmässiger geschehen, als wenn ein Hain neben dem Tempel in der Scenerie sichtbar war.

Wann aber werden die Erinyen sichtbar? geschieht es 66 oder 97, und auf welche Weise geschieht es? Mit 66 lassen sie erscheinen die Scholien, Müller (pag. 101), Droysen, Schömann, Kock; Hermann ist der Ansicht, dass dies erst 97 geschehe; Genelli dagegen meint, dass sie erst mit 143 aus dem Tempel hervorbrechen. Letzterer führt für seine Ansicht gar keinen Beweis; Hermann dagegen macht darauf aufmerksam, dass bei 66 ein Anlass zu deren Erscheinen nicht vorhanden sei, und dass, wenn sie da erschienen, ihr schrecklicher Anblick die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der Unterredung Apollon's mit Orestes abziehen würde. Aber das Letztere wird immer, wann sie auch erscheinen, der Fall sein, und es wird also auch, wenn sie 97 erscheinen, die Aufmerksamkeit von der Rede Klytaimnestra's abgelenkt werden. Dazu kommt, dass Apollon mit *τάσδε τὰς μάργους ὁρᾷς* 69 auf sie als sichtbar hinzuweisen scheint, ferner dass der Hellene es liebt, ruhende Gruppen zur Ansicht zu bringen, die eine Weile in derselben Stellung verharrend dem Geiste des Zuschauers sich fest einprägen. Ausserdem aber fehlt, als der Schatten Klytaimnestra's sichtbar wird, ebenfalls jeder Anlass, die Erinyen erscheinen zu lassen; denn Niemand spricht das Verlangen sie zu sehen aus, Niemand tritt auf die Bühne vor, so dass auf diesen Anlass hin auch ein Hervorrollen der Erinyen eintreten könnte. Da hingegen 66 Orestes, Apollon und Hermes auf die Bühne treten, so ist dies allerdings ein Anlass auch den Anblick der Göttinnen dem Zuschauer zu zeigen. Dass Orestes keine Angst vor ihnen kund giebt, kann nicht auffallen; er hat sie öfter gesehen; er befindet sich jetzt gerade im Geleite zweier Götter. Etwas zu thun haben die Erinyen für jetzt freilich nicht; aber ihr Anblick veranschaulicht mehr, als Worte es thun können, warum Apollon den Orestes eiligst, warum er ihn im Geleite eines Gottes fortsendet, und welcher

Umgebung er ihn zu entreissen sucht. Wie musste die Erwartung der Zuschauer gespannt werden! Das Entrinnen des Orestes hängt lediglich von dem etwas früheren oder späteren Erwachen der Erinyen ab, und doch thut der alsbald erscheinende Schatten Klytaimnestra's alles, um die Erinyen aus ihrem Schlafe zu reissen. — Aber wie und wo erscheinen die Göttinnen? bleiben sie dabei im Tempel, wie Schömann und Droysen meinen, oder werden sie durch Aufziehen eines Vorhanges, wie Müller (Eum. pag. 105) und Kock (l. l. pag. 17) annehmen, sichtbar, oder geschieht es mit Hülfe des Ekkyklema, wie Geppert pag. 175 meint?*) Schömann beruft sich für seine Ansicht auf den Scholiasten, der zu der Stelle bemerkt: *δευτέρα γίνεται φαντασία· στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἔνδηλα ποιεῖ τὰ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει.* Aber ein *στρέφειν* findet nur bei den Periakten statt, und diese zu ändern ist hier, wo der Tempel allein umgeformt werden soll, kein Anlass. Die Coulisse der Hinterwand ein *μηχάνημα* zu nennen, ist ebenfalls nicht passend. Zudem: was soll am Tempel geändert werden? soll die Thür desselben weit geöffnet werden? das wird nicht durch ein Fortschieben der Coulissenwand erreicht. Soll die Vorderwand des Tempels fortgenommen werden (Schömann sagt pag. 172, die Tempelwand thue sich aus einander)? Einen Tempel der Art, dem eine Wand fehlt, hat man den Zuschauern nicht vor Augen gebracht; denn sonst hätte man durch dasselbe leichte Auskunftsmittel Jegliches, was im Innern eines Palastes geschah, vor die Augen der Zuschauer bringen können, und hätte es gebracht; aber es geschah nicht, denn man bediente sich dazu des Ekkyklema. Eben darum weiss ich auch nicht, was das Aufziehen eines Vorhanges helfen soll. Es bleibt also nur die Anwendung des Ekkyklema übrig, und dies und nichts weiter meint auch der Scholiast. Das Ekkyklema ist ein *μηχάνημα;* das Hervorschieben der Maschine kann sehr wohl ein *στρέφειν* genannt werden, und wenn es geschieht, so entsteht dadurch, wie der Scholiast andeutet, eine neue Ansicht. Das Ekkyklema wird in allen ähnlichen Fällen angewendet; es ist auch hier gebraucht worden, und von einer Scenenänderung, die hier eingetreten wäre, kann also nicht die Rede sein. Den Pluralis *μηχανήματα* braucht der Scholiast darum, weil wegen der grossen Zahl der hervorzurollenden Personen zwei Ekky-

*) O. Müller kleine Schriften I. pag. 532 will die Anwendbarkeit des Ekkyklema wenigstens nicht mit Entschiedenheit leugnen.

klema angewendet wurden, ein Fall, der sich freilich nicht weiter nachweisen lässt, aber auch nicht weiter vorkommen konnte, weil nirgends als hier ein ganzer Chor plötzlich aus der hintern Wand der Skene zu erscheinen hat. Wie das Herausdrehen des Chores erfolgte, muss dahin gestellt bleiben, weil die Construction des Ekkyklema nicht bekannt ist. Aber da eine Zahl von acht um einen Altar versammelten Personen in den Hiketiden des Euripides herausgerollt oder hervorgeschoben werden konnte, da ferner im Herakles main. Herakles mit den todten Kindern so vor die Thür seines Palastes hinausgeschoben wird, dass dessen ungeachtet bald darauf Amphitryon 1042 durch eben diese Thür hervortreten kann: so hat es kein Bedenken anzunehmen, dass der ganze Chor der Erinyen nach zwei Seiten hin neben und vor die Tempelthür hinausgeschafft wurde. Denn der Zugang zum Tempel wird nicht weiter gebraucht; Apollon geht, wie angedeutet, nicht in denselben hinein, Klytaimnestra hat keinen Anlass von aussen in den Tempel einzutreten, indem sie die Erinyen unter der Vorhalle des Tempels trifft; und die Darstellung der Skene unterliegt mithin keinen Schwierigkeiten. — Inzwischen, der Ort, wo Klytaimnestra erscheint, steht nicht fest. Genelli (pag. 218) ist der Ansicht, dass sie von der Charonischen Stiege her aufsteige, bis auf das vorliegende Anapiesma sehr schnell vorschreite, um wie daherschwebend diese Stelle zu erreichen, und (pag. 220) auf demselben Wege wieder verschwinde. Hiebei verstehe ich nicht, was es heissen soll, dass sie bis auf das vorliegende Anapiesma heraufsteigt, und doch nicht dort verschwindet. Denn da das Anapiesma die zum Erscheinen und Verschwinden angebrachte Vorrichtung ist, so tritt der Schauspieler nur dann an diese Stelle, wenn er verschwinden soll. Hier geschieht es ohnedies. Die Ansichten Anderer differiren darin, dass nach den Einen (so Herm. zu 97) Klytaimnestra durch das Anapiesma erscheint und verschwindet, nach den Andern (so Droysen und Donner) aus der stygischen Pforte, und von da, nach Droysen's Ansicht, die Thymele in der Orchestra besteigt. Wenn nur eines von beiden möglich ist, so gebe ich der Ansicht Hermann's ohne Bedenken den Vorzug. Da die Erinyen sich jedenfalls auf der Bühne dicht bei dem Tempel befinden, so muss Klytaimnestra in deren Nähe sein, wenn sie sie aufwecken und zur Rache antreiben will. Eine gewaltsamere Bewegung ist einem Schatten nicht angemessen; er muss vielmehr zu schweben scheinen. Jeden-

falls muss demnach dem Schatten das Ersteigen einer Treppe erspart werden. Noch misslicher sieht es mit dem Verschwinden in dem Falle aus; es muss dies schnell und plötzlich geschehen, damit die sofort erwachenden Erinyen sie nicht mehr bemerken; dies lässt sich aber nicht bewirken, wenn der Schatten vor seinem Verschwinden noch einen ansehnlichen Raum bis zur Charonischen Pforte zu durchgehen hat. Erscheint hingegen der Schatten vermittels des auf dem Logeion befindlichen Anapiesma, so brauchte er nur wenig, vielleicht gar nicht von diesem Orte sich zu entfernen, und kann also schnell und leicht wieder verschwinden. Aber trotzdem meine ich nicht, dass das Anapiesma hierbei benutzt worden ist. Der Schatten wird jedenfalls im Tempel sichtbar, tritt aus dessen Innern seitwärts in die Nähe der Tempelthür vor, und verschwindet später in gleicher Weise, indem er sich in den Tempel zurückzieht. Er ist dabei den Erinyen ganz nahe, er hat keinen grossen Weg auf einem den Zuschauern sichtbaren Raume zu durchgehen, es bedarf keiner Kunst, das Schweben des Schattens, sein plötzliches und schnelles Verschwinden darzustellen. Da überdies Apollon nicht im Tempel anwesend ist, eben so wenig die Pythia, da das Innere des Delphischen Tempels mit dem Erdinnern, also auch dem Schattenreiche, nach dem Glauben der Hellenen in Verbindung steht, und demnach ein Weg aus der Tiefe für einen Schatten da ist, da endlich auch der Schatten des Dareios in den Persern auch nicht durch das Anapiesma, sondern auf dem Grabmale desselben erscheint, da das Schattenhafte als solches am besten sich darstellt, wenn es in möglichster Entfernung von den Zuschauern gesehen wird: so sehe ich keinen einfachern und geeigneteren Weg als den angegebenen, auf dem Klytaimnestra erscheinen und verschwinden kann. Von wo Apollon 178 wieder erscheint, bestimmt sich danach, wohin er 98 sich entfernt hat. Diejenigen, welche ihn haben in den Tempel gehen lassen, wie Genelli (vergl. pag. 227) und Schömann, müssen ihn auch von dorther auftreten lassen; ich bin natürlich gezwungen anzunehmen, dass er aus dem neben dem Tempel befindlichen Haine tritt.

In Bezug auf die Erinyen, die Genelli erst 143, nachdem der Schatten Klytaimnestra's verschwunden ist, erscheinen lässt, ist derselbe (pag. 226) der Ansicht, dass sie, sobald sie aus dem Tempel hervorgestürzt sind, sich in die Orchestra begeben. Droysen und Schömann glauben, dass wenigstens ein Theil der Erinyen 146 in die Orchestra hinab eile, während die andern

im Tempel verbleiben. Denn da Apollon 178 ihnen gebiete, sich alsbald aus seinem Tempel zu entfernen, so müssten da wenigstens einige noch in oder bei dem Tempel sein. Donner sagt einfach, dass sie aus dem Tempel hervorstürzen. Die Sache scheint sich aber doch anders zu verhalten. Da Apollon die Erinyen später aus dem Tempel oder aus dessen Nähe fortweist, so müssen sie sämmtlich oder wenigstens zum Theil sich in oder an dem Tempel befinden. Da aber ferner die Eumeniden bei ihrem Erwachen alsbald bemerken, dass Apollon sie überlistet hat, und dass da, wo sie sind, für sie nichts zu suchen ist, indem Orestes nicht mehr zur Stelle ist: so ist für sie kein Anlass da, den Ort, wo sie sich befinden, zu verlassen, falls sie nicht dem Entflohenen alsbald nachsetzen wollen. Da sie dies nicht thun, so ist nicht einzusehen, warum die Erinyen 146 ihren Platz verlassen sollen. Der mit 146 beginnende Gesang der Erinyen, der nur Klagen, dass Apollon sie übervortheilt hat, enthält, bietet auch kein Motiv dar, von dem Orte, an dem sie sich befinden, aufzubrechen; und es kann daher nicht bezweifelt werden, dass sie vorläufig noch bei dem Tempel unter dessen Säulenhalle nahe bei der Tempelthür verbleiben. Auch 200 sind sie noch da, wie die Worte Apollon's zeigen, die Donner richtig deutet, wenn er übersetzt: „so viel zu sagen, sei dir noch vergönnt.“ (vergl. auch 204). Von da ab aber ist gar kein Anlass für die Erinyen da, ihren Platz zu verlassen, da Apollon seinen Befehl zu gehen nicht wiederholt, und die Erinyen in einem Streite über die Rechtmässigkeit ihrer That begriffen sind. Sie können sich demnach nicht eher als 229 oder 230 aufmachen, wo sie selbst sagen, dass sie forteilen wollen. Und hier thun sie es, indem sie auf dem Wege der Fremde sich entfernen; denn als Rächerinnen des Blutes müssen sie genau der Fährte des Mörders folgen (so auch Kock p. 17 u. 18); und sie betreten also die Orchestra gar nicht. Diejenigen Erklärer dagegen, welche die Eumeniden in Folge des Apollinischen Befehls sich alsbald in die Orchestra begeben lassen (wie Genelli, Schömann und Hermann; vergl. letztern zu 194), müssen natürlich annehmen, dass sie am Ende des ersten Actes durch die Parodos fortgehen. — Apollon begiebt sich am Schlusse des ersten Actes in seinen Tempel zurück.*)

*) Wenn Schömann pag. 171 gegen Hermann ankämpft, so hat er Unrecht; vergl. dessen Note zu 194. Im Uebrigen stimme ich Schö-

Zweiter Act.

Dass mit 234 eine neue Scenerie eintreten muss, darüber sind Alle einverstanden, und in der That steht dem Eintritte derselben nichts im Wege, da nach der Entfernung Apollon's Logeion und Orchestra leer geworden sind. Dagegen ist sehr streitig, welche Oertlichkeit die neue Scenerie bezeichnet hat. Droysen, Donner, Genelli, Müller (Eum. p. 106), Schömann und Hermann*) sind der Ansicht, dass die Handlung nach dem Tempel der Pallas in Athen, nach dem Parthenon auf der Akropolis hin verlegt werde; Geppert hingegen verlegt sie nach dem Areopagos. Die Entscheidung darüber, welche von beiden Ansichten die richtige ist, hängt vorzugsweise, ja lediglich davon ab, ob bei 555 (vergl. auch 685) eine Aenderung der Scenerie möglich ist oder nicht. Denn da die Handlung von 555 an unzweifelhaft (und darin stimmen Alle überein) auf dem Areopagos vor sich geht, so muss, wenn eine Scenenänderung 555 nicht eintreten kann, die Handlung schon von 234 an dort vor sich gehen. Nun ist zwar vor 555 das Logeion nach dem Abtreten aller Schauspieler leer geworden; aber der Chor trifft weder Anstalten sich zu entfernen, noch kann er da fortgegangen sein, da er sich bereits 564 wieder in das Gespräch mischt. Ueberdies wird das Auftreten aller anderen Personen sehr deutlich bezeichnet; dagegen fehlt jede Spur, dass Gleiches in Bezug auf den Chor stattfinde. Er hat also seine Stellung und seinen Standort nicht verlassen, und folglich kann auch bei 555 eine Verwandlung der Scenerie nicht eingetreten sein; denn dass der Ort der Handlung während der Anwesenheit des Chores im Theater in irgend einer Tragödie gewechselt wird, dazu fehlt alle Analogie. Auch wäre, wenn es geschehen, dadurch den Zuschauern sehr viel zugemuthet worden. Während nämlich die verschiedenen in die Fremde führenden Wege durch Wendung der Periakte jedesmal kenntlich gemacht, und deren Verschiedenheit zur Anschauung gebracht wird, müssten sich die Zuschauer hier gefallen lassen, den Chor, den sie an

---

mann vollständig bei, wenn eine Ansicht der Art, wie er bekämpft, von einem Anderen aufgestellt worden ist.

*) Zu 234 bemerkt Hermann: *postquam chorus ex orchestra abiit, et Apollo in templum se recepit, mutatur scena. Conspicitur templum Minervae Poliadis in arce Athenarum.*

einem und demselben Orte verbleiben sehen, in dem Momente, wo die Scenerie wechselt, mit ihren Gedanken in eine andere Localität zu versetzen. Man muss sich daher in der That wundern, dass man den Ort der Handlung nicht sofort von 234 auf den Areopagos hin verlegt hat; denn die Gründe, in Folge deren man die Akropolis als Schauplatz bis 554 angenommen hat, sind keineswegs stichhaltig. Der Hauptgrund wird den Worten entnommen, mit denen Apollon den Orestes nach Athen weiset v. 82: *μολὼν δὲ Παλλάδος ποτὶ πτόλιν ἵζου παλαιὸν ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας*, wie denen der Athena 466, wo sie zum Orestes sagt: *ἱκέτης προσῆλθες καθαρὸς ἀβλαβὴς δόμοις*. Die *δόμοι* nämlich in der letzten Stelle scheinen das Dasein des Parthenon vorauszusetzen, und das *παλαιὸν βρέτας*, dem keine nähere Bezeichnung beigegeben ist, meint man daher als das auf der Burg befindliche, mithin den Schauplatz als den vor dem Athenentempel auf der Burg befindlichen Platz fassen zu müssen. Aber *δόμος* bezeichnet keineswegs immer ein Haus, sondern oft auch das, was aus Holz aufgeschichtet und errichtet oder aus Stein aufgemauert ist (vergl. Eurip. Alk. 161), und es hindert demnach nichts, bei *δόμοι* hier auch an einen Altar oder ein kleineres Heiligthum der Göttin zu denken. Das *παλαιὸν βρέτας* aber der anderen Stelle wird man schon darum nicht für das auf der Akropolis befindliche halten dürfen, weil die Sage von der Einsetzung des Areopagos nicht an dieses, sondern an ein anderes in der Nähe des Areopagos befindliches sich anschliesst*). Hierzu kommt, dass die Entfernung der Athena 482, die zu dem auf dem Areopagos abzuhaltenden Gerichte zurückkommen will, sich sehr wohl motiviren lässt, auch wenn der Ort, von dem sie sich entfernt, schon der Areopagos ist, dass ferner Apollon's Weisung an Orestes vollständig beobachtet ist, wenn der Ort, an dem Orestes Zuflucht sucht, nur überhaupt in Athen ist, dass keine Andeutung sich vorfindet, welche die Anwesenheit des Parthenon am Orte der Handlung nothwendig fordert. Und da die Handlung bei 555 wegen Verbleiben des Chores in der Orchestra nicht auf einen anderen Ort übergehen kann,

*) Paus. I. 28, 5: *ἔστι δὲ Ἄρεος πάγος καλούμενος, ὅτι πρῶτος Ἄρης ἐνταῦθα ἐκρίθη — κριθῆναι δὲ καὶ ὕστερον Ὀρέστην λέγουσιν ἐπὶ τῷ φόνῳ τῆς μητρός· καὶ βωμός ἐστιν Ἀθηνᾶς Ἀρείας, ον ἀνέθηκεν ἀποφυγὼν τὴν δίκην*; ferner vergl. Hermann zu 841 dafür, dass die Erinyen ausser in dem Haine zu Kolonos auch in Athen nahe bei dem Areopagos verehrt wurden.

später aber der Areopagos unbestritten Ort der Handlung ist: so muss die Handlung auch schon von 234 an auf dem Areopagos vor sich gehen. Giebt es doch auch keine Tragödie, in der die Scenerie mehr als einmal gewechselt worden wäre; und auch dies hätte behutsam machen sollen, eine neue Scenerie in den Eumeniden da, wo es mit nichten durch die Nothwendigkeit geboten ist, anzunehmen. — Mit der von Droysen, Donner und Genelli (p. 227) für den zweiten Act angegebenen Scenerie, die sich auf die Akropolis bezieht, kann ich mich demzufolge natürlich nicht einverstanden erklären, zumal nicht mit der von Genelli angegebenen. Denn Genelli ist der Ansicht, dass der frühere Delphische Tempel verbleibt, und (p. 65) nur die Statuen, Akroterien, das Giebelfeld und etwa die Verzierungen des Frieses nebst den Plutei verändert werden*). In Bezug auf die neue den Areopagos darstellende Decoration macht Geppert (p. 147) die gewiss richtige Bemerkung, dass, wenn irgend ein Berg sichtbar wurde, dies die Akropolis gewesen sei. Sonstige Besonderheiten der Localität treten in dem Stücke nicht hervor; und da nur die auf dem Areopagos befindliche Fläche, an deren Rande sich vielleicht eine Steinbank hinzog, für die Handlung erforderlich ist: so scheint die Decoration sehr einfach gewesen zu sein. Nur das Bild der Athena, zu dem Orestes geflohen ist, ist der einzige den Ort auszeichnende Gegenstand; und ich kann darum Geppert (l. l.) nicht beistimmen, wenn er anderes den Antiquitäten Angehörige lediglich darum, weil es später gezeigt wurde, auch auf die Scenerie übertragen will. Das Bild der Pallas, an dem die Handlung sich konzentrirt, dürfte wohl gerade in der Mitte der Skene, also vor der Hauptthür derselben, sich befunden haben. Die dahinter liegende Thür selbst wird im Verlaufe der Handlung nicht gebraucht; dagegen kommt eine zweite Thür, welche den nach Athen hin führenden Weg anzeigt, sei es nun die rechte Seitenthür, oder die rechte Nebenthür, mehrmals in Anwendung. Eine Aenderung der Scenerie im Verlaufe des zweiten Actes tritt nicht ein.

Was das Auftreten der Personen anlangt, so lassen Genelli (p. 227), Droysen, Donner, Hermann und Schömann den Ore-

*) Auch Kock's (p. 17) Ausdruck ist befremdend, wenn er von einer vollständigen Veränderung der Decoration auf den Periakten spricht. Durch die Drehung der Periakten allein wird keine Verlegung des Schauplatzes bewirkt; werden sie gedreht, so muss auch zugleich alle Mal ein Wechsel in der Decoration der Bühnenwand eintreten.

stes von der Seite der Fremde her zum Bilde der Pallas kommen; und zwar geschieht dies nach Schömann durch die Orchestra hin. Aber durch die Orchestra kommend treten die Schauspieler nicht auf, und auch Schömann bringt für seine Bestimmung keinen Beweis bei. Aber auch auf dem aus der Fremde herkommenden Wege kann Orestes nicht erscheinen. Denn erstlich stimmt dies nicht mit den Worten des Textes. Orestes beginnt seine Rede mit ἥκω; er befindet sich also bereits bei dem Bilde der Pallas; und von einem Herankommen ist keine Rede. Sodann müsste Orestes, wenn er vor den Augen der Zuschauer ankäme, im Geleite von Hermes erscheinen. Letzterer aber wird nicht sichtbar. Es ist also wohl nicht zu bezweifeln, dass Orestes, sobald die alte Coulissenwand sich entfernt, schon an dem Bilde der Pallas, zu dem er durch die Mittelthür vorgetreten ist, verweilend erblickt wird, gerade wie Aias beim Beginn des zweiten Actes des gleichnamigen Sophokleischen Stückes auch an seinem Platze stehend gesehen wird. Der Grund, warum der Dichter es so eingerichtet hat, ist nicht schwer einzusehen. Da der Chor der Erinyen genau der Spur des Orestes folgen muss (denn es ist die von jenem zurückgelassene Blutspur, der er folgt), so mussten beide, Orestes wie der Chor, durch die Orchestra oder auf dem Logeion erscheinen. Das Erstere war nicht thunlich, weil ein Schauspieler nicht durch die Orchestra her erscheinen darf; wurde das letztere Mittel ergriffen, so gelangte der Chor auf die Bühne, wo er nicht bleiben sollte und die Parodos nicht recitiren konnte. Nur dadurch also, dass Orestes beim Beginne des Actes schon am Bilde der Göttin sich befindet, nicht erst herzukommt, liess sich die Schwierigkeit heben. Auf welchem Wege Orestes mit Hermes zum Bilde gelangt und von dem Gotte daselbst zurückgelassen worden ist, wurde dem Zuschauer nicht vor Augen gebracht; mithin stand es dem Dichter frei, den Chor in der Orchestra erscheinen zu lassen. Dass er aber da wirklich erscheint, ergiebt sich aus der anapästischen Parodos, die mit 304 beginnt. — Einen Anlass auf die Bühne zu steigen hat der Chor nicht. Der von ihm Verfolgte ist in seiner Nähe, kann dem Chor nicht entrinnen, wird durch das Lied des Chores gebannt. Da also ein weiteres Suchen und Festhalten nicht erforderlich ist, so bleibt er auch in der Orchestra.

285 ruft Orestes die Athena und bittet sie, ihm zu Hülfe zu eilen. Sie erscheint auch 389, und zwar, wie fast Alle an-

nehmen, aus der Höhe her. Nur Schömann ist (p. 178) der Ansicht, dass sie aus dem Hintergrunde der Bühne hervortrete. Aber da die Göttin vom Skamander herkommt, da der Dichter das Herabkommen derselben aus der Höhe so deutlich bemerklich macht, was zu wissen ganz überflüssig wäre, wenn die Göttin zu Fusse einträte: so kann man nicht zweifeln, dass sie vor den Augen der Zuschauer sich herabsenkt; und da sie aus der Fremde her kommt, muss es an der linken Seite der Bühne geschehen. Streitig ist nur, ob sie auf einem mit Rossen bespannten Wagen, wie Genelli (p. 230), Donner, Droysen, und Geppert*) meinen, erscheint, oder ob sie, und das ist Hermann's Ansicht (zu 397), *per auras advenit, Aegide tanquam alis utens eaque pedum gressum accelerans.* Die Entscheidung hierüber hängt von der Erklärung der Worte 395 *ἦλθον ἄρντον πόδα, πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος, κώλοις ἀχμαίοις τόνδε ἐπιζεύξασ' ὄχον* ab. Uebersetzt man dieselben: ich bin hierher gekommen, nachdem ich diesen Wagen mit kraftvollen Rossen bespannt habe, so dass bei der schnellen Fahrt sich die Aegis aufbauschte: so ist freilich offenbar, dass die Göttin zu Wagen ankommt. Aber die Uebersetzung ist falsch. Um diesen Sinn zu haben, hätte der letzte Vers jedenfalls voranstehen müssen. Er enthält die Hauptsache, und das die Aegis Betreffende, wodurch die Schnelligkeit der Reise veranschaulicht werden soll, hätte nachstehen müssen. Aber auch copulativ darf man die Participia nicht verbinden (ich bin gekommen, indem .... und nachdem ....). Denn wozu hätte Athena sich einer doppelten Kraft bedienen sollen, wo eine einzige zulangte, die schwellende Aegis oder die muthigen Rosse? Die Mehrheit der Mittel würde nur das Wunderbare in ihrer Fahrt schwächen oder zerstören, nicht erhöhen. Es bleibt also nur übrig, den letzten Vers als erläuternden Zusatz zu dem voraufgehenden Participium anzusetzen. Die Worte heissen alsdann: ich bin gekommen, und zwar *ἄρντον πόδα* (also so dass ihre Füsse dabei thätig waren), indem ich ohne Fittige die Aegis anschwellte, so dass diese mich durch die Luft getragen hat. Dann kann freilich von dem Dasein eines Wagens nicht mehr die Rede sein. Die Göttin schreitet durch die Wolken, und die ihren Unterkörper umgebenden Wolken sind der Wagen, der sie trägt, und auf den sie demnach sehr wohl hinweisen kann. Unter den mächtigen Rossen ist die unausgesetzt schnelle

*) Pag. 182; er meint, dass sie auf der *μηχανή* steht.

durch die schwellende Aegis hervorgerufene Bewegung personificirt; die Kraft, welche den Wagen fortreisst, wird bezeichnet als die dem Wagen vorgelegten Rosse. Die Göttin kommt also schreitend durch die Luft (aber so dass das Schreiten wegen der die Göttin umgebenden Luft nicht wahrnehmbar ist) ohne Wagen und Rosse in derselben Stellung an, wie sie auf den Panathenaïschen Preisvasen so oft dargestellt ist. Von steifbeinigen Rossen kann nicht weiter die Rede sein, und auch die Schwierigkeit, was aus dem Wagen wird, nachdem ihn die Göttin verlassen hat, hebt sich von selbst. Denn da er unbespannt ist, also einer Leitung durch Menschenhände nicht bedarf, so entschwebt er wieder nach der Höhe hin zurück, von woher er gekommen ist. Der zuletzt angeführten Schwierigkeit entgeht freilich auch Genelli; aber durch welche Voraussetzungen! Er meint (p. 230), dass Athena, nachdem sie erschienen ist, in der Luft mitten vor der Skene anhält, und mitten über dem Dromos (p. 231) vor dem Giebel ihres Tempels in schwebender Haltung verbleibt, danach aber endlich (p. 232) über die Eisodos der Heimath zufährt. Das scheint mir etwas zu sein, was bei dem antiken Theater, wo ein Dach über der Bühne fehlte, und damit jedes Schweben in bedeutender Entfernung von der Bühnenwand mit unsäglichen Schwierigkeiten verbunden gewesen wäre, sich nicht ausführen liess. — In anderer Weise suchen Geppert (p. 182), Droysen und Donner der kurz vorher beregten Schwierigkeit auszuweichen. Sie lassen die Göttin schwebend verweilen und später mit dem Wagen wieder nach der Höhe entschwinden. Aber die Göttin, die eben vom Skamander hergekommen und in Athen angelangt ist, sie sollte noch einmal in die Lüfte sich erhoben haben, um — in Athen Richter für den Areopagos zu bestellen, und dann mit ihnen zu Fusse (wie Alle einräumen) zurückkommen? Dazu sollte die Göttin, die leicht zu Fusse ist, eine zweite Luftreise unternommen haben? Gewiss wäre Niemand auf den Gedanken verfallen, wenn nicht der Rossewagen gewesen wäre. — Für Hermann, der wohl eingesehen hat, dass die Göttin durch die Luft einherschreitet, existirt diese Schwierigkeit nicht; er hat darum auch keinen Anstand genommen, die Göttin ohne Weiteres auf der Erde verbleiben zu lassen. Aber darin kann ich ihm nicht beistimmen, dass er zu 482 sagt: *haec locuta Minerva in interiora templi se recipit*, als sie sich entfernt um Richter zum Gerichte zu holen. Hermann setzt hierbei die Existenz des Athenentempels voraus; dieser

aber existirt nicht auf der Bühne. Wäre der Tempel sichtbar, so wäre es ferner sonderbar, dass die Göttin das Botenamt selbst übernimmt, und nicht vielmehr einen ihrer Tempeldiener hinsendet. Die Athena konnte der Dichter demnach nur dann in die Stadt sich begeben lassen, wenn ihr Tempel nicht in der Nähe war; und dahin geht sie (und dies ist auch Müller's Ansicht) zu Fusse ab, und adelt damit das alsbald zusammentretende Gericht in ganz besonderer Weise.

Zu der auf dem Areopagos abzuhaltenden Gerichtssitzung erscheinen die Richter mit Athena, und zwar von dieser geführt, von rechts her auf dem Logeion, nicht im Dromos, wie Genelli p. 232 angiebt, nicht in der Orchestra, wie Müller (Eum. p. 107) annimmt; und zwar ohne dass, wie bereits bemerkt, eine Aenderung in der Scenerie eintritt. Von woher Apollon auftritt, ist ziemlich gleichgültig; er kann selbst mit der Athena aus Athen her kommen. Wenn Genelli (p. 234) ihn als Gast der Athena aus der Gastthür der Skene eintreten lässt, so beruht dies, wie die Ansicht von Droysen und Genelli (p. 233), dass Athena aus dem Tempel her auftrete, auf der grundlosen Voraussetzung, dass ein Tempel Apollon's das Mittelstück der Scenerie bilde.

Die zum Gericht erschienenen Richter lassen sich längs der Skenenwand nieder*); denn Athena fordert sie 700 mit ὀρθοῦσθαι auf, sich zum Abstimmen zu erheben (vergl. auch 619). Athena steht als Vorsteherin des Gerichtes wohl an der Spitze der Richter; am entgegengesetzten Ende der Richter Orestes mit Apollon. Diesen allen gegenüber befinden sich die Erinyen in der Orchestra, nur nicht so fern, wie Droysen und Genelli (die sie an der Thymele aufgestellt sein lassen) annehmen. Ob ein besonderer Tisch mit den Stimmgefässen auf dem Logeion sich befand, ist nicht sicher. Da entbehrliche Geräthe auf der antiken Bühne nicht vorgebracht werden, und der Altar der Athena im gegenwärtigen Falle auch zum Abstimmen benutzt werden konnte, so möchte man an dem Dasein eines Tisches zweifeln.

Nachdem Orestes freigesprochen ist, und seinen Dank gegen Athena und Athen ausgesprochen hat, entfernt er sich**);

*) Nach Donner und Schömann auf Sitzen längs der Skenenwand, nach Genelli p. 233 und Droysen auf den Stufen des Tempels.

**) 756 sagt Orestes: νῦν ἄπειμι πρὸς δόμους, und Athena spricht 788 von ihm als einem Abwesenden.

er will zu seinem Vaterlande, und geht also auf dem Wege zur Fremde 769 (vergl. 767) ab. Da er in seiner Rede keine Beziehung auf Apollon nimmt, ihm für seinen Beistand nicht dankt: so muss dieser bald bei Beginn von des Orestes Rede, vielleicht schon vor derselben, sich entfernen*). Dass dagegen die Areopagiten bleiben, schliesst Hermann mit Recht aus 936; denn sie sind es, die Athena mit *πόλεως φρούριον* anredet**). Sobald Athena die über den Ausgang des Prozesses erbitterten Erinyen besänftigt hat, tritt der Schluss des Stückes ein, und zwar zunächst die Abführung des Chores nach dem von Athena für ihn bestimmten Orte der Verehrung, wozu die Vorbereitungen mit 985 beginnen. Dass Athena selbst die Göttinnen nicht begleitet, erinnert schon Genelli (p. 241). Auch Hermann (zu 987) ist derselben Ansicht. Aber Müller, Droysen, Donner und Schömann stimmen ihnen nicht bei; sie lassen den Festzug durch die Göttin selbst anführen. Mit Recht aber macht Hermann darauf aufmerksam, dass sie mit *χαίρετε χὑμεῖς* sich den Erinyen empfiehlt; ferner darauf, dass das *πρότέραν στείχειν* 985 sich darauf bezieht, dass sie alsbald die Bühne verlassen will, um die Erinyen später am Orte ihres Heiligthums zu empfangen. Der Dichter hat es so eingerichtet, weil die Göttin als eine der handelnden Personen nicht durch die Orchestra abgehen durfte, und er den Chor nicht auf die Bühne bringen wollte. Er trifft den Ausweg, die Göttin dem Zuge vorauseilen zu lassen, und zwar geht sie nach rechts hin, nach welcher Seite auch der Festzug sich in Bewegung setzen muss. Da ein Tempel der Athena in der Scenerie nicht sichtbar ist, so kann die Göttin nicht, wie Genelli p. 243 meint, in ihren Tempel gehen; eben so wenig können die Areopagiten durch die Gastthüren, die auch nicht vorhanden sind, sich entfernen.

Die Personen, welche den Zug bilden, sind nach Genelli (p. 241), Donner, Schömann und Müller (Eum. p. 99) die Priesterinnen; sie sollen in Folge der Aufforderung Athena's mit brennenden Fackeln nach Genelli (p. 242) aus den Seitenthüren,

*) Und zwar, wenn die sonstigen Theatergesetze auch hier gelten, auf dem in die Fremde führenden Wege; aber leicht möglich, dass noch eine andere Thür da war, durch die er sich entfernen konnte.

**) Genelli lässt freilich (p. 243) Apollon erst mit Athena in deren Tempel, und den Orestes gar erst am Schlusse des Stückes mit den Areopagiten in die Gastthüren hin abgehen. Aber da sind sie längst fort. Orestes muss, nachdem er das *χαῖρε* 767 ausgesprochen, sich alsbald entfernen.

wo sonst die Gesindewohnung sei, nach Droysen aus dem Tempel kommen und mit den Erinyen auf dem Wege zur Heimath abziehen. Nach dem, was sich bis jetzt herausgestellt hat, ist diese Annahme unbegründet. Tempel und Gebäude fehlen in der die nächste Umgebung darstellenden Scenerie, also können auch keine Priesterinnen vorhanden sein, und die die Göttinnen Geleitenden können demnach nur die Richter und die sonstigen des Schauens wegen herbeigeeilten Frauen, Kinder, Greisinnen und Männer aus Athen sein (1009, 840 ff.), die Athena beim Beginne des Prozesses (555, 560) von der Gerichtssitzung fern halten lässt. Da aber die Eumeniden in der Orchestra sich befinden, so steigt sicher wenigstens ein Theil der auf der Bühne befindlichen Statisten in die Orchestra hinab, um die Eumeniden nach rechts hin durch die Parodos fortzugeleiten; es sind dies Statisten, keine Schauspieler; das in Bezug auf letztere bestehende Herkommen wird also nicht alterirt.

Gegen brennende Fackeln, welche Genelli, Donner, Schömann, Droysen und Müller voraussetzen, erklärt sich, und wie mir scheint mit Recht, Hermann. Da Athena 1004 sagt: *πέμψω φέγγη λαμπάδων σελασφόρων εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κάτω χθονὸς τόπους*, da sie hier, wo eben der Zug beginnen soll, das Futurum braucht: so können sie jetzt noch nicht brennen. Ferner ist aber auch nicht abzusehen, woher die Geleitenden die Fackeln plötzlich herbekommen sollen. Mit Fackeln sollen nach Athena's Willen die Priesterinnen, die sie dazu entbieten will, nachdem sie selbst von der Bühne sich entfernt hat (1006), am geweihten Orte sie empfangen; im Theater wird davon noch nichts sichtbar. Danach ist zu erklären, wenn Athena 1011 gebietet, dass der Glanz der Fackeln leuchten soll; es geschieht dies erst später. Die 1024 erwähnten Feste aber gehören den in der Zukunft den Eumeniden zu feiernden an. Gegen diese Ansicht scheint nur 987 zu streiten. Dort heisst es, dass Athena *πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπόμπων*, also der gegenwärtigen, den Eumeniden ihren künftigen Wohnsitz anweisen will. Aber wer den Worten diese Deutung unterschieben wollte, müsste auch einräumen, dass (nach 988 *ἴτε καὶ σφαγίων τῶνδ' ὑπὸ σεμνῶν κατὰ γῆς σύμεναι*) die Geleitenden mit Opferthieren abziehen. Aber diese wie die Fackeln sind nicht sichtbar, nicht im Theater vorhanden. V. 1021 *ἴτε ... σὺν πυριδάπτῳ λάμπᾳ τερπόμεναι καθ' ὁδόν* ist weniger anstössig, da der Zug erst beginnt, und somit Fackeln bei weiterer Fortsetzung des Zuges noch immer erscheinen können. Wie dies aber in Bezug auf

die Fackeln später geschieht, nämlich dann, wenn Athena unterweges mit ihren Priesterinnen zum Zuge stösst, so bringen die Priesterinnen alsdann auch die Opferthiere mit. Das Pronomen τῶνδε in 987 ist also, auch ohne dass die Fackeln im Theater gesehen werden, in Ordnung, indem die Geleiterinnen der Erinyen den Zuschauern vor Augen sind; das andere τῶνδε in 988 ist von σφαγίων abhängig und bezieht sich wie das unmittelbar voraufgehende auf προπόμπων. Ich halte daher Hermann's Ansicht für die richtige.

Choëphoroi.

Genelli (l. l. p. 186) ist der Ansicht, dass die in den Choephoren gebrauchte Scenerie sich von der im Agamemnon angewendeten nicht unterschieden habe. Er lässt daher die Thymele das Grab Agamemnon's vorstellen, und zu ihm den Orestes und Pylades von links herzukommen. Gleicher Ansicht sind auch Droysen, Donner und Franz. Mit Recht aber erklärt sich Hermann (*de re scen.* p. 8) dagegen, dass das Grab in der Orchestra sein könne; denn Schauspieler treten der gewöhnlichen Ordnung nach in der Orchestra nicht auf, gehen nicht in sie hinab. Wenn er dagegen die Scene in den Choephoren ebenfalls für gleich mit der im Agamemnon schon angewendeten erklärt, und das Grab *in margine proscenii* ansetzt: so ist dadurch nicht viel gewonnen. Denn welche Unwahrscheinlichkeiten und Schwierigkeiten entstehen nicht, wenn das Grab in der Nähe des Herrscherpalastes sich befindet! Ich will nicht besonders hervorheben, dass, wenn das Grab an der linken Periakte lag (denn unmittelbar neben dem Palaste lässt es sich doch nicht denken), die Handlung in den ersten Scenen ganz an die Seite des Logeion hin gedrängt wird. Ist es aber glaublich, dass Klytaimnestra das Grab des von ihr ermordeten Gatten in die Nähe ihrer Wohnung, wo sie es täglich vor Augen haben und täglich an ihre That erinnert werden musste, werde verlegt haben? Wenn Hermann das Grab des Dareios neben dem Palaste des Xerxes als Analogon nennt (er hätte auch das des Proteus in der Helene nennen können): so ist das Persische, nicht Hellenische Sitte. Ausserdem galt es da, den Todten zu ehren; man wollte ihm nahe bleiben. Das konnte Klytaimnestra um ihrer selbst willen nicht wünschen; sie konnte auch nicht wünschen, es denen vor Augen zu rücken, die in ihrem Palaste verkehrten. Sodann, wenn das Grab neben dem

Palaste lag, wie kommt es, dass Orestes und Pylades keine Besorgniss äussern, am Grabe gesehen, belauscht zu werden? dass sie nicht fürchten, ihre Zusammenkunft werde im Palaste bemerkt werden? Ferner fällt es auf, dass in den ersten Scenen nirgends eine Andeutung davon da ist, dass man den Palast sah, und doch lag es sehr nahe, auf die Wohnung der Frevler (10) hinzudeuten, wenn sie sichtbar war. Ja der Chor nimmt 262 offenbar nicht einmal die Möglichkeit an, dass er und die Geschwister vom Palaste aus könnten beobachtet werden; nur erfahren (*πεύσεται*) könne man dort, was am Grabe vorgegangen sei. Alles dies macht es höchst unwahrscheinlich, dass das Grab neben dem Palaste sich befunden hat, und dass die Scenerie aus dem Agamemnon auch in den Choephoren beibehalten worden ist. Dazu kommt: so wie in den ersten Scenen jede Hinweisung auf den Palast als sichtbaren fehlt, so fehlt in den letzten jede auf das Grab als ein nahes, den Zuschauern vor Augen liegendes. Berücksichtigt man endlich, dass der Chor dem Orestes 575 empfiehlt: *ὑμῖν δ' ἐπαινῶ γλῶσσαν εὔφημον φέρειν, σιγᾶν θ' ὅπου δεῖ καὶ λέγειν τὰ καίρια*, bei der alsbald erfolgenden Rückkehr zum Königspalaste ein Lied anstimmt, in dem er, trotz dem dass er dem Orestes wohl will, offen seinen Hass gegen die Frevelthat der Klytaimnestra ausspricht und die Hoffnung laut werden lässt, dass die Rache alsbald durch Orestes eintreten werde, und zwar gerade am Ende des Liedes, wo man voraussetzen muss, er sei dem Palaste ganz nahe: so kann der Chor bei der für gewöhnlich angenommenen Scenerie durch nichts mehr dem Wunsche des Orestes zuwider handeln, nichts Einfältigeres thun, als ein derartiges Lied singen. Die für gewöhnlich angenommene Scenerie ist also keines Falles haltbar. Weil aber überdies die Scenerie in der zweiten Hälfte des Stückes durchaus keine Beziehung auf die der ersten Hälfte nimmt: so scheint wohl evident, dass eine doppelte Scenerie in dem Stücke angewendet worden ist. Der Grund, warum man es nicht bemerkt hat, ist der, dass man nicht erkannt hat, wo der Anfang des zweiten Actes ist. Es ist derselbe aber bei 638; und verlegt man die Handlung des ersten Actes in eine dem Palaste fernere Gegend, dann hindert nichts, dass der Chor dort seinen Abscheu vor der Greuelthat ausspreche; die Scenen am Grabe erwecken keinerlei Beanstandung, und die Lage des Grabes ist so, wie man erwarten muss, dass sie durch Klytaimnestra werde bestimmt worden sein; dann kann es auch nicht auffallen, dass die Hand-

lung des zweiten Actes die Scenerie des ersten gänzlich ignorirt.

Was nun die Scenerie des ersten Actes anlangt, so ist deren Mittelpunkt der Grabhügel Agamemnon's; denn an ihm konzentrirt sich die Handlung. Es liegt derselbe in einer öden, vielleicht hüglichten Gegend, fern von dem königlichen Palaste; und wenn er nicht vor der Mittelthür der Skene sich befand, lag er etwas mehr der linken Nebenthür zu. Von der Stadt oder dem Königspalaste war höchstens, falls es überhaupt der Fall war, nur weniges in der Ferne, und zwar nach der rechten Seite hin, von woher der Chor und Elektra erscheinen, angedeutet. Auch Bäume und Gebüsche, welche das Grab umgaben, mögen nicht gefehlt haben; sie boten am einfachsten ein Versteck für Orestes und seinen Freund dar. Doch dies ist nur möglich; das einzig sicher durch die Handlung Angedeutete ist, dass das Grab der Stadt fern liegt. Thüren sind im ersten Acte nur zwei an der rechten und linken Seite der Skene erforderlich; vielleicht befand sich aber noch eine dritte durch Gebüsch verdeckte in der Nähe des Grabes. — Die Scenerie wird im ersten Acte nicht geändert. Da mit 638 ein neuer Act und demnach eine neue Scenerie eintritt, so muss vor allem die Bühne alsdann leer sein. Dies ist auch der Fall; Orestes und Pylades haben eben so wie Elektra die Bühne verlassen. Aber auch der Chor zieht mit dem Liede, welches 579 beginnt, der Heimath zu, und verschwindet 638 durch die rechte Parodos, wie sich besonders daraus ergiebt, dass er 705—715 abermals mit Anapästen von neuem einzieht. Also auch die Orchestra wird leer, und nichts hindert den Eintritt der neuen Scenerie.

Die zweite Scenerie zeigt den Königspalast in der Mitte der Bühne; ihm zur Linken liegt die Gastwohnung; rechts dagegen an der Seite der Heimath, von woher der Chor kommt, war entweder eine Andeutung der nahgelegenen Stadt, oder es befanden sich dort die Wohnungen der Sklaven; denn von rechts her tritt der Chor durch die Parodos ein. Da der aus der Gastwohnung 862 kommende Sklave, welcher der Klytaimnestra im Palaste von dem Vorgefallenen Nachricht geben soll, zu dem Behufe über die Skene kommt: so muss die Gastwohnung ein vom Palaste getrenntes Gebäude sein. Ihre Stellung zur Linken des Palastes ist ihr nur auf Grund davon, dass Pollux es so bestimmt, angewiesen worden. Zu einer in der Skenenfront liegenden Gesindewohnung bietet das Stück, wie

sich später zeigen wird, keinen Anlass dar. Thüren werden folgende gebraucht: die zwei an den Seiten befindlichen, welche nach der Fremde und der Stadt führen, und die zwei zum Palaste und der Gastwohnung führenden. Eine Veränderung der Scenerie innerhalb des zweiten Actes tritt nicht ein.

Ich gehe zu dem Auf- und Abtreten der Personen und zwar zunächst im ersten Acte über. Diejenigen, welche nur eine Scenerie durch das ganze Stück hindurch annehmen und das Grab Agamemnon's in die Orchestra verlegen, sind genöthigt, den Chor auf der Bühne auftreten, und von dort alsbald in die Orchestra hinabsteigen zu lassen; so Genelli (p. 190, 192), Droysen und Donner. Aber auch Hermann (*de re scen.* p. 9) ist gleicher Ansicht, weil er nicht wagt, den Chor ohne zwingenden Anlass auf der Bühne verbleiben zu lassen. Da aber der Chor, der von der Königin ausgesendet worden war, aus dem Palaste, der sichtbar sein sollte, ausgegangen war: so blieb kaum etwas Anderes übrig, als dass er auf der Bühne erschien. Ist dagegen der Palast im ersten Acte nicht sichtbar, also auch nicht sichtbar, aus welchem Gebäude der Chor seinen Auszug beginnt: so wird wohl Niemand geneigt sein, den Chor auf diese Weise auftreten zu lassen. Der Chor kommt durch die Parodos*) und zwar aus der Heimath, also durch die rechte Parodos. Dies ist auch die Ansicht Kock's (p. 20). Wenn letzterer dagegen etwa auch Elektra in Begleitung des Chores auf demselben Wege will erscheinen lassen, so kann ich nicht umhin ihm hierin zu widersprechen, weil ein Schauspieler nicht auf diesem Wege auftreten kann. Elektra muss auf der Bühne auftreten, und erscheint selbst nicht in der Begleitung des Chores. Orestes glaubt allerdings (v. 16) sie unter den Frauen zu sehen. Aber es ist ein Irrthum und eine Täuschung, in die ihn der Dichter verfallen lässt. Spricht sich doch in der Täuschung seine gewaltige Sehnsucht nach der Schwester und der Heimath so schön aus. Denn kaum hat er die zum Grabe kommenden Frauen bemerkt, so kann er nicht anders als vermuthen, dass auch die Schwester unter ihnen sich befinde. Dem ist aber nicht so. Elektra ist v. 16 noch gar nicht sichtbar, da sie unmöglich von da ab während der langen Parodos stumm und unthätig auf der Bühne verweilen kann; und Hermann hat also sicher Recht, wenn er sie erst gegen Ende des Eintrittslie-

*) Es fällt damit auch zugleich die Frage weg, ob er aus der Gesindewohnung oder, wie Andere wollen, aus der Frauenwohnung herkommt.

des (vor 75) erscheinen lässt. Elektra kommt übrigens natürlich von demselben Orte her, von dem der Chor ausgegangen ist, und auch desselben Weges, den der Chor gegangen ist; aber auf der Bühne erscheint sie durch die rechte Seitenthür. Sie trifft am Grabe mit den Frauen zusammen, welche Klytaimnestra als Begleiterinnen der Tochter eben dahin (22) gesendet hat, und deren einige wohl die zum Opfer nöthigen Dinge tragen. Da nur Elektra allein opfert, nicht der Chor mit ihr (121), so bleibt derselbe in der Orchestra. Nach dem Opfer aber verlässt der Chor die Orchestra, Elektra das Logeion, indem beide den Weg nach der Heimath nehmen, jedoch durch die verschiedenen Zugänge hin, durch welche sie erschienen sind. Um die Verschiedenheit der Thüren, deren beide sich dabei bedienen, zu verdecken, entfernt sich Elektra zuerst, der Chor geht später ab. — Dass Orestes und Pylades im ersten Acte nicht hinter einem Vorsprunge des Logeion, wie Genelli vermuthet, sondern in der Nähe des Grabes hinter Gebüsch auf dem Logeion sich verbergen, bedarf kaum der Erwähnung.

Im zweiten Acte treten Orestes und Pylades von der Seite der Fremde her auf. Dies geschieht nach Droysen's und Donner's Ansicht durch die Orchestra, um an die Thür der Gastwohnung zu gelangen. Sie setzen demnach auch voraus, dass Klytaimnestra aus der Gastwohnung erscheine; und eben daher lässt sie auch wohl Genelli (p. 203) auftreten, wenn er bemerkt, dass sie aus der Thür der Gesindewohnung trete. Aber fürs Erste können die Fremden nicht vermuthen, dass die Herren des Hauses in dem Fremdenhause seien; sie können daher nicht an dieser Thür um Aufnahme bitten. Sodann kann aber auch Klytaimnestra weder in der Gastwohnung noch in der Gesindewohnung sich befinden. Sie bewohnt als Königin den Palast*), kommt von daher; dort pochen Orestes und Pylades an; und nachdem Klytaimnestra beide in die Gastwohnung hat abführen lassen, geht sie in den Palast zurück. Dass Elektra es nicht ist, welche die Fremden in das Gasthaus führt (Genelli ist dieser Ansicht pag. 203), ist zweifellos. Elektra spricht im zweiten Acte kein Wort; und sie, die so lebhaft bei allem, was vorgeht, betheiligt ist, hätte hier ein fortdauerndes Schweigen nicht

*) Eine Gesindewohnung ist hier eben so übel angebracht, wie im ersten Acte, wo sie der Ausgangspunkt des Chores sein sollte; sie wird auch weiterhin nirgends gebraucht, und war daher gewiss nicht als ein Haupttheil der Scenerie dargestellt.

bewahren können und dürfen; sie wird also hier nicht sichtbar. Sobald die Königin 704 in den Palast zurückgekehrt ist, erscheint der Chor, und zwar natürlich durch die Thür, durch welche er abgegangen war, durch die rechte Parodos in der Orchestra. Dass er wirklich erst jetzt kommt, zeigen die Anapästen, mit denen er einzieht. So klar und verständlich auf diese Weise das Erscheinen des Chores ist, so unbegreiflich sind die Anapästen und das ihnen voraufgehende Chorlied, wenn man bei 638 keinen Wechsel der Scenerie voraussetzt. Denn der Chor müsste nun abermals auf der Bühne erscheinen, und es bliebe räthselhaft, warum Orestes bei seinem Annahen zum Palaste sich nicht wenn auch nur zum Schein an den Chor mit Fragen wendete. Dass die Geilissa nicht aus der Gesindewohnung tritt, wie Genelli 205 meint, nicht durch die Orchestra zu Aigisthos geht, sondern aus dem Palast her, (in den Klytaimnestra 704 eingetreten ist) um sich nach der Seite der Stadt hin, wo Aigisthos als Herrscher beschäftigt zu denken ist, zu begeben, dass sie mit ihm von daher zurückkommt, und Aigisthos sich in die Gastwohnung begiebt, versteht sich nun von selbst. — Als Aigisthos im Innern der Gastwohnung getödtet wird, da verbirgt sich der Chor mit den Worten 859 *ἀποσταθῶμεν, ὅπως δοκῶμεν τῶνδ' ἀναίτιαι κακῶν εἶναι*, an den Parodois, wie Hermann richtig bemerkt hat, nicht aber auf den der Bühne abgewandten Stufen des Grabes, wie Droysen meint, oder hinter dem Grabe Agamemnon's, wie Donner glaubt. Der Sklave aber, der aus der Gastwohnung stürzt, um Klytaimnestra von dem Vorgefallenen zu benachrichtigen, klopft (864 *ἀνοίξατε καὶ γυναικείους πύλας μοχλοῖς χαλᾶτε*) an den Königspalast an, in den Klytaimnestra 704 sich begeben hat. — Das Nächstfolgende bedarf keiner Erläuterung. Nachdem aber Orestes auch die Mutter getödtet hat, erscheint er von neuem, und zwar nach Genelli (p. 208) durch die königliche Thür, also aus dem Palaste, obgleich auch Genelli annimmt, dass der Mord in der Gastwohnung geschehen ist. Als Grund dafür führt er an, weil er sich durch den Mord in den Besitz des Palastes gesetzt habe. Aber darin irrt Genelli sicher; denn eine Verbindung zwischen der Gast- und Gesindewohnung wird nirgends bemerklich gemacht. Ueberdies ist Klytaimnestra, wie bereits angegeben worden ist, nicht in der Gesindewohnung, sondern im Palaste. So wie aber der Sklave aus der Gastwohnung über die Skene gehen musste, um zum Palaste zu gelangen, so musste auch Orestes diesen und keinen andern Weg ein-

schlagen, wenn er zum Palaste kommen wollte. — Als Orestes den Aigisthos getödtet hat und aus der Gastwohnung gekommen ist, um die auf der Skene befindliche Klytaimnestra ebenfalls in die Gastwohnung zu bringen und dort neben Aigisthos zu tödten (882 u. 892), kann es fraglich sein, ob die Leiche des Aigisthos bereits sichtbar geworden ist. Orestes nämlich scheint auf sie 880 mit *τῷδε δ' ἀρκούντως ἔχεις* und 892 mit *πρὸς αὐτὸν τόνδε σὲ σφάξαι θέλω*, endlich auch 895 (*τὸν ἄνδρα τοῦτον*) hinzuweisen; dennoch hat kein Erklärer daran gedacht, dies schon jetzt eintreten zu lassen. Dass hingegen nach geschehener Ermordung der Klytaimnestra deren Leiche und die des Aigisthos bei dem Wiedererscheinen des Orestes sichtbar werden, daran lassen die ersten Worte, die Orestes spricht (967 *ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα*), nicht zweifeln. Zweifelhaft ist nur, wie Orestes und die Leichen sichtbar werden. Der Scholiast (zu 967), O. Müller kleine Schriften I. p. 532 und Geppert (p. 175) lassen es mit Hülfe des Ekkyklema geschehen; Hermann dagegen lässt nur den Orestes, nicht die Leichen, erscheinen; Donner und Droysen endlich meinen, dass die zwei Leichen halbverhüllt auf einer Bahre den aus dem Palaste tretenden Orestes und Pylades nachgetragen werden. Gleicher Ansicht ist auch Genelli (p. 209), nur lässt er dies von der Gastwohnung her geschehen. So viel ist sicher, dass die Leichen nur da erscheinen können, wo Orestes erscheint; hier also muss es an der Gastwohnung geschehen. Für das Erscheinen der Leichen zeugen die angeführten Worte (967) und der solenne Gebrauch der antiken Tragödie, die Getödteten oder Gestorbenen den Zuschauern vor Augen zu stellen, und es ist nicht einzusehen, warum hier eine Abweichung von der Regel stattfinden sollte. Ferner ist nicht einzusehen, warum Diener dazu sollten gebraucht worden sein, wobei das Ekkyklema sonst regelmässig in Anwendung kommt. Orestes aber erscheint sicher nicht auf dem Ekkyklema. Wo Lebende in der Weise sichtbar werden, bleiben sie an dem Orte, wo sie erschienen sind, und müssen später auch schnell verschwinden. Beides ist bei Orestes nicht der Fall. Der den Orestes bald befallende Wahnsinn treibt ihn fort; also wird er auch nicht auf dem Ekkyklema stehend zum Vorschein gekommen sein. Elektra ist in der letzten Scene, wie selbst Genelli p. 213 zugiebt, nicht gegenwärtig; wäre sie es, so würde sie ein Wort der Klage über das den Bruder betreffende Leid sagen müssen. — Fraglich ist endlich, ob die Erinyen, die Orestes kurz vor dem Schlusse des Stückes sieht, wirklich erscheinen, oder nur

in der Einbildung des Orestes existiren. Für Ersteres erklären sich Geppert (p. 117 Anm. 2), Müller und Genelli, aber sicher mit Unrecht. Denn erstlich betheuert der Chor dem Orestes zwei Mal, dass es nur Einbildung seines Geistes sei, was ihn quäle. Es ist aber auf dies Zeugniss des Chores um so mehr zu bauen, weil es nur schwache, der Furcht leicht zugängliche Frauen sind, die es aussprechen. Wären auch ihnen die Eumeniden in ihrer Nähe sichtbar geworden, so hätte Aischylos nimmer ihnen das Zeugniss des Gegentheils in den Mund legen können. Sodann würde aber auch durch das Erscheinen der Erinyen am Schlusse der Choephoren der Eindruck ihres Erscheinens in den Eumeniden sehr abgeschwächt worden sein, und zwar ohne dass am Schlusse der Choephoren etwas Wichtiges durch ihren Anblick erreicht worden wäre. Grausen musste die Zuschauer ohnedies befallen, wenn sie den Orestes, mit dessen Handlungsweise als einer durch die Noth gebotenen sie noch eben mehr oder weniger sich zufrieden fühlten, plötzlich wahnsinnig und in der höchsten Angst forteilen sehen; was bedurfte es hier noch die Erinyen selbst zu erblicken?

Am Schlusse entfernt sich Orestes auf dem Wege zur Fremde, um nach Delphoi zu gehen, natürlich nicht durch die Orchestra (vergl. Hermann zu 1059). Pylades kehrt in die Gastwohnung zurück, und die Leichen verschwinden; der Chor geht durch die rechte Parodos ab. Wenn Droysen ihn über die Bühne in den Palast, Genelli (p. 213) auf gleichem Wege in die Gesindewohnung abgehen lässt: so wirken hier frühere Missverständnisse nach; beide sehen sich genöthigt, ihn nach dem Orte zurück zu bringen, von wo sie ihn hatten sichtbar werden lassen.

Iphigeneia in Aulis.

Die Handlung geht am Strande von Aulis vor sich (81, 804, 807 ff., 165) und die Scenerie stellt den Theil des Hellenischen Lagers dar, in dem Agamemnon sich befindet; nicht Zelte, sondern Baracken oder Hütten*). Zwei derselben nehmen die Mitte der Skene ein, und zwar befindet sich die Hütte Agamemnon's an der Mittelthür der Skene, die seiner Diener daneben zur Linken (854, 855, 863); denn die rechte Seite der

*) Ausser δόμοι (1) und δώματα (440, 1110) werden sie στέγαι (1099) und namentlich öfters μέλαθρα (612, 678, 685, 1340) genannt, an denen sich πύλαι (317, 857, 862, 803), ja κλῆθρα (149) befinden.

Bühne wird anderweitig in Anspruch genommen. Eine Andeutung, dass das Meer sichtbar gewesen ist, kommt nicht vor. Nirgends weist der Chor in der das Lager und die Umgegend beschreibenden Parodos auf dasselbe als etwas sichtbares hin. Noch weniger ist aus den Worten 813 *ἐπὶ λεπταῖς ταισίδ' Εὐρίπου πνοαῖς* zu folgern; und die rechte Seite der Bühne, nach welcher hin das Meer dargestellt sein müsste, kann eine Andeutung des dahinwärts sich ausdehnenden Lagers nicht entbehren. Letzteres dehnt sich nämlich über die ganze Skene hin aus. Durch die rechte Nebenthür geht die Strasse, die nach der Mitte des Lagers führend zugleich dem Orte zugeht, wo Iphigeneia geopfert wird; und auf ihr liegt der Hain der Artemis in blumiger Au 185, 1544 ff. 1555. Der von rechts her eintretende Chor macht nöthig, dass das Lager bis an die rechte Seitenthür fortgehe. Dass Hütten Hellenischer Krieger auch an der linken Seitenthür zu sehen sind, zeigen wohl die Verse 425 ff. — Was die von Geppert p. 148 angegebenen Einzelheiten anlangt, von denen er meint, dass sie auf und durch die Coulissen seien dargestellt gewesen: so scheinen dieselben wenig geeignet, zur Belebung und Veranschaulichung der Handlung beizutragen, nirgends wird auf sie im Stücke Rücksicht genommen; da sie mithin ohne Bedeutung für die Entwicklung der Handlung sind, so sind sie wohl überhaupt nicht dargestellt gewesen.

Eine Aenderung der Scenerie tritt nicht ein; Thüren sind, wie es scheint, fünf erforderlich.

Durch die Mittelthür tritt aus Agamemnon's Hütte 1 Agamemnon; er geht dahin 163 zurück, und kommt 317 abermals von dort heraus. 685 geht Iphigeneia, 741 Klytaimnestra in sie hinein, kommt 819 von da, geht 1035 dahin zurück, kommt 1098 von da, ferner Iphigeneia mit Orestes 1120; endlich geht Klytaimnestra nach 1467 wieder in sie hinein [wie 1532 vorausgesetzt; und sie kommt von da 1534 heraus].*)

Aus der Hütte daneben durch die linke Nebenthür kommt 1 der Greis, der sich nach 316 wieder dahin zurückschleicht, 855 von neuem von daher kommt, und sich dahin nach 895 fortschleicht. In diese Thür geht wohl auch der 414 erschienene Bote 440. In die Fremde durch die linke Seitenthür geht 160 der Greis; von daher kommt er mit Menelaos 303. — Nach

*) Die Klammern beziehen sich auf den später dem Stücke angefügten Schluss.

dem Heerlager, und zwar der Gegend desselben, wo die Opferung Iphigeneia's stattfinden soll, tritt durch die rechte Nebenthür ab Menelaos 542; dahinwärts geht Agamemnon zu Kalchas 750 (vergl. 746); von da kommt er um 1106 zurück, und geht abermals hin 1275. Eben dahin geht Achilleus zum Orte der Opferung 1433, ferner Iphigeneia [1531, und von da erscheint der Bote 1532 und Agamemnon 1621]. Durch die rechte Seitenthür, die zum Meere hinführt, erscheint Achilleus; denn am Euripos hatte er sein Lager bezogen; er geht 1035 dahin zurück, und kommt von da abermals 1345. Der Chor, der aus dem dem Schauplatze benachbarten Chalkis herkommt, überdies auch nicht unmittelbar von der Reise her auftritt, sondern nachdem er schon das ganze Lager durchwandert ist, kommt durch die rechte Parodos in die Orchestra 164. — Klytaimnestra kommt aus der Fremde, also von links, und zwar auf einem mit Rossen bespannten Wagen 619. Sie fährt also in die Orchestra ein, nicht auf die Bühne. Denn selbst wenn die Verse 598—606 unächt sind (und äusserst verdächtig sind sie schon darum, weil das auf sie Folgende sich nicht an sie, sondern an das ihnen Vorangehende anschliesst), so bezieht sich doch das *σόν* in den Worten *τὸ σόν τε χρηστὸν καὶ λόγων εὐφημίαν* (608) jedenfalls auf den Chor. Und wenn Klytaimnestra 610 weiter fortfährt: *ἀλλ' ὀχημάτων ἔξω πορεύεθ' ὡς φέρω φερνὰς κόρῃ*: so kann hier die zweite Person des Pluralis auch nur auf den Chor gehen, weil ein Gegensatz gegen das frühere Subject, etwa durch ein *ὑμεῖς δέ*, nicht angedeutet ist. Ein Gegensatz tritt in der That 615 ein, nachdem Klytaimnestra zur Iphigeneia gesagt hat: *σὺ λεῖπε πωλικοὺς ὄχους*; denn hier sagt Klytaimnestra weiter: *ὑμεῖς δὲ νεάνιδές νιν* (die Iphigeneia) *ἀγκάλαις ἔπι δέξασθε καὶ πορεύσατ' ἐξ ὀχημάτων*. Aber die *ὑμεῖς* sind hier wieder der Chor, nicht eigne Dienerinnen der Klytaimnestra. Letztere redet sie, obgleich sie Frauen sind (vergl. 469 und besonders 176)*), schmeichelnd, und da sie ohnehin nicht über deren Stand unterrichtet sein kann, mit *νεάνιδες* an, heisst offenbar einige aus ihrer Zahl 619 vor die Pferde treten, damit diese nicht scheu werden, übergiebt einer andern aus dieser Schaar 621 den kleinen Orestes; und die Königin ist also nicht von eignen Dienerinnen, sondern vom Chore um-

*) Kock sagt p. 24 freilich: Der Chor besteht aus chalkidischen Mädchen. Worauf er aber diese Behauptung gründet, weiss ich nicht; denn 187: *φοινίσσουσα παρῇδ' ἐμὰν αἰσχύνᾳ νεοθαλεῖ* beweist es nicht.

geben, also in der Orchestra. Wäre sie auf der Bühne angekommen, so würde Agamemnon oder wenigstens dessen Diener der Königin beim Absteigen vom Wagen behülflich gewesen sein.

Der Schluss des Stückes giebt in Bezug auf das Abtreten der Personen zu keinen Zweifeln Anlass. Endet das Stück mit 1509, so geht Iphigeneia zum Orte der Opferung von einem Diener Agamemnon's geführt 1463 ab, Klytaimnestra geht ins Zelt Agamemnon's, der Chor entfernt sich durch die Parodos; denn das ἄγετέ με, was Klytaimnestra 1475 sagt, geht nicht auf den Chor, sondern auf andere im Heere befindliche Diener. 1468 hat sie allerdings den Chor angeredet, aber 1471 hat sie sich bereits an Andere als an den Chor gewendet. Erst mit 1491 wird der Chor nochmals angeredet, und zwar von Iphigeneia; diese bittet ihn aber nicht um seine Begleitung, sondern dass er zur Artemis um Sieg beten solle. So macht denn auch der Chor in der That keine Anstalten, die Iphigeneia zu begleiten, sondern spricht nur 1500 und 1504 seine Bewunderung über deren Entschluss aus. — Nach dem späteren Ende des Stückes geht Agamemnon ins Heer ab, der Chor wünscht ihm zum Zuge Glück, und geht dahin, woher er gekommen ist, Klytaimnestra geht mit Orestes ins Zelt Agamemnon's, um später nach Hause zu fahren. Ein augenblickliches Aufbrechen ist schon darum nicht thunlich, weil der Wagen der Königin nicht zur Stelle ist.

Ueber den nach 316 und 895 sich fortschleichenden Greis vergl. das zu Soph. Elektra 1383 Gesagte.

Hekabe.

Der Schauplatz ist die Küste des Thrakischen Chersonesos 8, 33, und die Scenerie stellt von den Zelten der Achäer speciell diejenigen dar, in denen die gefangenen Troerinnen untergebracht sind. Es sind deren mehrere (880, 980, 1014 ff.). Das Zelt Agamemnon's aber (53), in dem Hekabe sich aufhält, nimmt die Mitte der Skene an der Mittelthür ein; ihm zur Seite stehen andere, deren Zahl sich nicht angeben lässt, weil Schauspieler aus ihnen nicht auftreten. — An der linken Seitenthür führt ein Weg zu dem öden Meergestade. Da das Meer selbst nicht sichtbar ist, so verstösst diese Anordnung nicht gegen das alte Gesetz, dass man das Meer an der rechten Seite der Bühne darstellen soll. Da der Chor von rechts herkommen muss, so wird in der Nähe der rechten Periakte das dahinwärts

fortgehende Schiffslager durch weitere Zelte angedeutet worden sein, während sie nach links von der Mittelthür aus nicht erforderlich sind. Nächstdem ist noch eine Thür nöthig, die zu dem Theile des Hellenischen Lagers hinführt, wo die Fürsten den Tod der Polyxene beschlossen haben; es ist der Ort, mit dem die lebhafteste Communication im Stücke stattfindet. Der Ort muss der Heimath zuliegen; es ist also wohl die rechte Nebenthür, die den dorthin führenden Weg, zu beiden Seiten von Zelten oder Anfängen von Zeltreihen eingefasst, bezeichnet. Endlich da Polymestor durch das Heer zur Hekabe kommt, aber doch zugleich von auswärts her erscheint, so tritt er wohl nicht durch die linke Seitenthür, sondern durch die linke Nebenthür auf, analog dem Hirten im Oidipus R. — Fraglich ist endlich noch, von wo der Schatten des Polydoros erscheint, und wohin er sich 58 entfernt. Genelli (p. 73) lässt ihn aus dem Zelte der Mutter, wo er diese im Schlafe erschreckt hat, auftreten und durch die Orchestra hin zur Charonischen Stiege entweichen. Da aber diese Stiegen jedenfalls einem Ende des Logeions benachbart liegen, so sind sie vom Zelte der Hekabe zu weit ab, als dass Polydoros vor dem Auftreten der Mutter schon verschwunden sein kann. Ferner deuten auch die Worte, die er beim Scheiden spricht: *ἐκποδὼν χωρήσομαι*, nur darauf hin, dass er fort, nicht dass er unter die Erde gehen wolle. Dazu kommt: er schwebt (32) schon seit drei Tagen über und auf der Erde herum; er kann also auch sehr wohl noch länger auf ihr bleiben, wenn man nicht etwa darauf besonderes Gewicht legen will, dass er seinen Zweck auf Erden erreicht hat, und also keinen Grund hat, länger auf ihr zu verweilen. Aber stehe es auch um das Letztere wie es wolle, so viel scheint sicher, dass es einer Versenkung unter die Erde behufs seines Verschwindens nicht bedarf, und ich bin daher überzeugt, dass er durch die zum Meere führende linke Seitenthür, der Stelle zu, wo sein Leichnam sich befindet, sich entfernt. In Bezug auf sein Erscheinen sind seine Worte v. 30: *νῦν δ' ὑπὲρ μητρὸς φίλης Ἑκάβης ἀίσσω*, u. v. 54, wo er sagt, dass Hekabe erscheine *φάντασμα δειμαίνουσ' ἐμόν*, zu beachten; ferner die Worte der Hekabe 69, 72, endlich 702—707, was alles darauf hinweist, dass der Beginn der Handlung am frühen Morgen gedacht wird; und unter solchen Umständen muss der Geist aus dem Zelte der Hekabe her erscheinen. Wenn dagegen der Scholiast zu v. 1 aus den Worten des Geistes (30) *νῦν δ' ὑπὲρ μητρὸς φίλης Ἑκάβης ἀίσσω, σῶμ' ἐρημώσας ἐμὸν, τριταῖον*

ἤδη φέγγος αἰωρούμενος folgert, dass Polymestor nicht auf dem Logeion sich befindet, sondern von oben, aus der Höhe her, zur Mutter spricht: so irrt er sicher. Wenn der Geist eines Ausdruckes sich bedient, der auf ein Schweben hindeutet, so thut er es, weil er für einen Geist gelten will. Das ἐκποδὼν χωρήσομαι in 52 weist entschieden auf das Gegentheil hin. Da aber Euripides ausserdem in den Prologen oft Götter gerade so, wie die Menschen erscheinen, zum Vorschein kommen lässt, so ist nicht abzusehen, warum er hier für den Geist des Polydoros unter ähnlichen Umständen eine jedenfalls durchaus entbehrliche Maschinerie sollte angewendet haben. — Dass an eine zweifache Scenerie, deren eine eine Thrakische Gegend, eine zweite einen Punkt an der Küste von Troas darstellt, wie Musgrave in der That angenommen hat, nicht zu denken ist, hat Hermann in seiner Ausgabe der Hekabe zu 33 erschöpfend dargethan.

Eine Aenderung der Scenerie tritt nicht ein; Thüren werden vier gebraucht; doch muss an der fünften, der rechten Seitenthür, ein Weg angedeutet gewesen sein, da der Chor, der nicht aus der Fremde herkommen kann, durch die rechte Parodos eintritt 98, und auf demselben Wege sich in Folge des von Agamemnon erhaltenen Befehls 1289 auch entfernt.

Durch die Mittelthür aus dem Zelte der Hekabe tritt 1 der Geist des Polydoros, demnächst Hekabe, die schon von 53 an sichtbar ist, auf, von eben daher auch Polyxene. In das Zelt geht Hekabe 628, und kommt von da 668 zurück; in dasselbe geht auch Polymestor mit seinen Söhnen und mit Hekabe 1022, von wo Polymestor 1056, Hekabe 1043 wieder herauskommen. — Von dem Heer der Achaier durch die rechte Nebenthür kommt Odysseus 218 (vergl. 287); dahin geht er 437 mit Polyxene; von daher kommt und zwar von Agamemnon gesendet Talthybios 484, und geht dahinwärts 608. Von da kommt ferner Agamemnon 726, und kehrt dahin zurück 904, kommt wieder 1109, und lässt am Schlusse 1284 dahin den Polymestor abführen, wie er denn auch selbst 1292 durch diese Thür sich entfernt. — Die von Hekabe zum Polymestor entsandte Dienerin 890 (vergl. 889) geht durch die linke Nebenthür fort; durch diese Thür tritt der Thrakerfürst mit seinen Söhnen 952 auf. — Durch die linke Seitenthür zum Meere hin entweicht der Geist des Polydoros 58; eben dahin entfernt sich die zum Meere entsandte Dienerin um 609, die 657 (vergl. 780) von da mit der Leiche des Polydoros zurückkehrt. — Am

Schlusse des Stücks zieht sich Hekabe, die von Agamemnon die Aufforderung erhalten hat, ihre todten Kinder zu beerdigen 1287, in das Zelt durch die Mittelthür zurück, da sie mancherlei, was zur Bestattung der Polyxene namentlich erforderlich ist, erst noch zu besorgen hat.

Dem Chor verspricht Hekabe, dass er die Leichen von Polymestor's Kindern sehen solle 1051. Diesem Versprechen wird, wie sich aus 1118 ersehen lässt, Genüge geleistet, und zwar geschieht es mit Hülfe des Ekkyklema; die Leichen sind offenbar schon vor 1083 zum Vorschein gekommen. — 1042 endlich will der Chor auf's Logeion steigen; es wird dies aber durch die 1044 auftretende Hekabe gehindert.

Troades.

Ort der Handlung ist ein Theil von dem Zeltlager der Hellenen vor Troja, und zwar insbesondere die Abtheilung und Gegend des Lagers, in der die gefangenen Troerinnen einstweilen untergebracht sind. Von den Zelten am Orte der Handlung sind besonders zwei bezeichnet, eines, in dem Hekabe mit Kassandra wohnt, und ein zweites in dessen Nähe, in dem Helene untergebracht ist. Das erstere, vor dem die Handlung sich entwickelt, muss vor der Mittelthür der Skene sich befinden, das zweite neben ihm an der rechten Nebenthür stehen; denn der nach links hin liegende Theil der Skene wird anderweitig in Anspruch genommen. Der Chor, aus Troerinnen bestehend, kommt von der Seite der Heimath aus Zelten her, die nicht mehr sichtbar sind, oder nur zum Theil an der rechten Periakte angedeutet sein können. An der linken Seite der Bühne führt die Seitenthür zum Meere hin, oder vielmehr in den Theil des Hellenischen Lagers, der an das Meer anstösst. Nach diesem Theile des Lagers hin führt auch der Weg durch die linke Nebenthür; und es sind demnach fünf Zugänge erforderlich. Die Stadt Troja bildet den Hintergrund der Hauptwand. Die Stadt liegt aber fern, daher sind gewiss nur einzelne Theile der Stadt, etwa einige Theile der Mauern, Tempel und die Burg etwas deutlicher an den Stellen der Hinterwand, wo die Zelte des Vordergrundes nicht die Aussicht in die Ferne hemmten, angegeben gewesen. Erwähnenswerth ist es, dass die Scenerie, wie eben angedeutet, hier einen Hintergrund darbietet, aber doch in grellem Gegensatze zu dem, was wir unter Fernsichten verstehen. Da eine künstliche Beleuchtung

fehlte, das fern Liegende nur klein dargestellt werden konnte, so ist diese und auch andere ihr ähnliche Fernsichten gewiss nur als Nebensache in dem Bilde behandelt gewesen, wie sich schon daraus ergiebt, dass dergleichen überhaupt nur selten durch die Handlung gefordert werden. Analog der hier genannten Fernsicht scheint die von Athen im Oidipus Kol., die des Parnassos im Ion zu sein; auch der Mosychlos im Philoktetes ist vielleicht in der Ferne sichtbar gewesen. Weitere Fernsichten in der Scenerie der antiken Tragödie werden sich nicht leicht nachweisen lassen; denn der Aetna, der vielleicht im Kyklops sichtbar war, gehört nicht dem Hintergrunde an. — Wenn die für die Scenerie in den Troaden angegebene Anordnung die richtige ist (und es scheint mir kein Grund vorhanden zu sein, daran zu zweifeln), so tritt sie mit der Wirklichkeit in grellen Contrast. Denn während die Seite der Heimath im Athenischen Theater gegen West hin, die Seite der Fremde nach Ost hin liegt, ist in der Wirklichkeit die Heimathsseite im Gegensatz zur Küste gegen Ost, die Seite der Fremde im Westen zu suchen, d. h. gerade nach den entgegengesetzten Seiten hin.

Veränderungen der Scenerie treten im ganzen Stücke nicht ein.

Im Beginn des Stückes tritt Poseidon offenbar von der Seite her, wo das Meer zu denken ist, also durch die linke Seitenthür auf. Da das Meer und die Küste nicht sichtbar sind, so kann man hierin keinen Verstoss gegen die alten Theatergesetze finden. Zu ihm gesellt sich plötzlich Athena, wie aus 48 zu entnehmen ist; aber aus der Höhe kommt sie sicher nicht. Denn für's Erste ist es der Prolog, in dem sie erscheint, und in den Prologen erscheinen die Götter nie auf der *μηχανή*. Ferner weist das *βαίνομεν* in 57 mehr auf ein Fortgehen als ein Fortschweben hin. Wenn aber beide Götter fortgehen, nicht fortschweben, so sind sie, namentlich also auch Athena, nicht in anderer Weise erschienen. Endlich weist eben darauf auch das längere Gespräch hin, welches Pallas mit Poseidon führt. Schwebend, also von Poseidon weiter entfernt, kann sie dabei nicht verharren, sie muss sich neben ihm befinden; und ist dies der Fall, so kann sie nicht aus der Höhe herabgekommen sein, weil sie sonst nicht so unversehends dem Poseidon ins Wort fallen könnte. Ueberdies fehlt jede Andeutung von einem Herab- oder Hinaufschweben; sie ist also auch von links her, und zwar durch die Nebenthür, erschienen. Sie wie Poseidon

treten übrigens nicht weit auf dem Logeion vor, da während ihres Gesprächs (36) Hekabe vor dem Zelte in der Mitte der Bühne in Schmerz und Betäubung versunken da liegt, und nichts von der Anwesenheit der Götter merken darf. — Beide Götter verschwinden durch die Thüren, durch welche sie aufgetreten sind, und zwar durch verschiedene darum, weil Pallas einen anderen Weg vor hat als Poseidon; denn sie will und soll (92) in den Olympos zu Zeus gehen, während Poseidon seinem Elemente zueilt.

Schon während des Prologes und zwar vom Anfang desselben an liegt Hekabe vor dem Zelte 37 in Thränen gebadet wegen des Unglückes, welches Troja betroffen hat, ohne etwas von der Anwesenheit der Götter zu bemerken. Dieser Zustand stummer Betäubung, in dem sie sich befindet, schliesst die Möglichkeit, dass sie vor den Augen der Zuschauer sich an ihren Platz begeben hat, aus, sie muss also dahin herausgerollt oder hervorgeschoben worden sein; ein Fall, der nicht gerade selten ist. — Das Auf- und Abtreten der übrigen Personen unterliegt im Ganzen keinen bedeutenden Zweifeln. Aus dem Zelte der Hekabe in der Mitte tritt Kassandra 308, aus dem Zelte zur Rechten Helene 895. Ferner Talthybios durch die linke Seitenthür 235, und er geht 461 mit Kassandra zur linken Seitenthür, wie man aus 420 und 455 schliessen muss. Von eben daher (oder allenfalls von der linken Nebenthür, zu der er dann ausserhalb der Skene gelangt ist) kommt er 707, und geht abermals dahin zurück 789. Von eben jener Thür kommt 860 Menelaos, und geht aller Wahrscheinlichkeit nach dahin 1059 zurück, während Helene zu gleicher Zeit nach dem Meere durch die linke Seitenthür abgeführt wird*). Von der linken Seiten- (oder Neben-) Thür kommt abermals Talthybios 1123, geht 1156 durch die rechte Seitenthür, wohin auch 1246 Dienerinnen der Hekabe den todten Astyanax tragen, kommt von daher 1260, und geht 1286, wie am Schlusse des Stückes die Anderen, (und zwar der Chor durch die Parodos) durch die linke Seitenthür zum Meere und zu den Schiffen hin. —

Dass Andromache auf einem Wagen mit Astyanax im Arme 569 erscheint, ist einleuchtend, auch der Scholiast zu 569 bemerkt es noch ausdrücklich. Da sie auf Anordnung der Achai-

*) Möglich allerdings auch, dass Helene und Menelaos durch eine von beiden Thüren zusammen abgehen; 1047 und 1053 scheinen indessen mehr darauf hinzuweisen, dass es durch zwei Thüren geschieht.

ischen Heerführer 577 gebracht wird, und 1130 bereits abgesegelt ist, so ist klar, dass sie von rechts her der Küste zufährt, und sie muss, da sie 860 sicher nicht mehr auf der Skene ist, bereits 789 weiter nach der Küste zu gefahren sein, als Talthybios mit Astyanax sich entfernt; sie kann, eben weil sie nicht frei ist, nicht in einem der Zelte bei den gefangenen Troerinnen sich verborgen haben. Durch alles dies ist nun auch die Richtung ihres Weges bestimmt; sie erscheint von rechts her, entfernt sich nach links hin. — Da Andromache über 200 Verse hindurch im Theater anwesend bleibt, so ist es sehr natürlich, dass sie Donner, sobald sie erschienen ist, vom Wagen steigen lässt; und da sie selbst sagt, dass sie schon einmal heruntergestiegen ist 626, ihr also nicht gewehrt worden ist den Wagen zu verlassen, so kann es scheinen, als ob es auch hier sich sicher damit eben so verhalte. Und doch ist es hier anders. Denn wäre Andromache in der That vom Wagen gestiegen, wie will man erklären, dass Andromache und Hekabe nur in Wehklagen über ihr und der Ihrigen Schicksal sich ergehen, Andromache eine lange Declamation darüber hält, ob todt sein oder ein trauriges Leben führen wünschenswerther für sie sei, aber bei alle dem der Hekabe nicht nahe kommt, von einem Berühren, Umarmen derselben nirgends die Rede ist, obgleich sonst dergleichen fast regelmässig in ähnlichen Situationen geschieht? Dass hier nicht davon die Rede ist, wird nur erklärlich, wenn man annimmt, dass Andromache nicht vom Wagen abgestiegen ist. Ueberdies findet sich auch weder irgend ein directes Anzeichen, dass es geschehen, noch auch irgend eine Aeusserung, welche darauf hinweist, dass sie den Wagen wieder besteigt und abfährt; sie verschwindet vielmehr, man weiss nicht, wie. Alles dies weist entschieden darauf hin, dass Andromache den Wagen, auf dem sie sich befindet, nicht verlässt. — Aber selbst dann, wenn Andromache auf dem Wagen verbleibt, ist noch nicht jede Schwierigkeit gehoben. Denn warum, muss man fragen, lässt sich Hekabe nicht zum Wagen führen? warum lässt sie sich nicht den Astyanax reichen? Und gar, als Astyanax vom Wagen genommen und dem Talthybios übergeben wird, wird es da der Herold hindern, dass sie ihr Enkelkind noch einmal umarme und an sich drücke, wie Andromache es ja noch eben mit dem Kinde gethan hat? Was hindert also die Hekabe daran? Sehen wir doch, dass sie, als Talthybios ihr das todte Kind später zurückbringt, dasselbe befühlt, schmückt, umarmt; warum nicht auch vorher? Sicher-

lich nur darum nicht, weil Andromache nicht auf der Bühne ist, sondern auf ihrem Wagen verbleibt, der Wagen von der rechten Parodos her vor das Logeion fährt, dort anhält, und dann weiter durch die linke Parodos sich entfernt, Hekabe aber, auf der Bühne befindlich, altem Herkommen gemäss, nicht in die Orchestra hinabsteigen darf. Ist aber der Wagen in der Orchestra, so kann an ein Absteigen der Andromache vom Wagen vollends nicht gedacht werden; sie bleibt also auf demselben, und es wird daraus erklärlich, warum der Dichter unter solchen Umständen ihr und der Hekabe Benehmen zu einander nicht anders einrichten konnte, als er gethan hat. Dass aber der Wagen darum in der Orchestra erscheint, weil er auf andere Weise nicht im Theater vorgeführt werden konnte, ist schon anderwärts bemerkt worden. Das gegenwärtige Stück liefert nur einen recht augenscheinlichen Beweis dafür, dass es so und nicht anders gewesen ist. Mit dem Astyanax aber befasst sich Hekabe darum nicht, weil sie durch neue Leiden, die in Menge über sie gekommen sind, ganz daniedergebeugt, und mit dem Geiste auf Grösseres gerichtet, zunächst bemüht Andromache zu trösten, nicht zu so viel Besinnung gelangt, dass sie den Astyanax, der ohnedies schnell aus den Armen der Mutter fortgetragen wird, sich noch einmal reichen lässt. Nachdem die Götter, welche den Prolog gesprochen haben, abgetreten sind, erhebt sich Hekabe, klagt über Troja's Geschick und das eigene, und fordert dann von 143 an die mitgefangenen Troerinnen auch zur Klage auf. Dass die letzteren während Hekabe's Klage nicht anwesend gewesen sind, ergiebt sich aus ihrer Frage 153: *Ἑκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωύσσεις;* sie wissen nicht, worüber sie geklagt hat, sondern nur *διὰ μελάθρων*, wie es weiter heisst, *ἄιον οἴκτους οὓς οἰκτίζει;* bis dahin haben sie selbst (157) in den Zelten über ihr Loos gejammert. Nun aber beginnen sie ein Gespräch mit Hekabe, und rufen noch mehrere aus den Zelten heraus 166. Da treten denn auch im Beginne der Antistrophe 176 andere aus den Zelten, welche sagen: *τρομερὰ σκηνὰς ἔλιπον τάσδ' Ἀγαμέμνονος*, um zu hören, welch Unheil es gebe; und nachdem auch sie mit Hekabe gesprochen haben, beginnt mit 197 ein anapästisches längeres Lied, welches Kock in Verbindung mit dem Wechselgesange zwischen Hekabe und den beiden Halbchören (p. 32) mit Recht für die Parodos erklärt. Als solches sollte das Lied vom Chor in der Orchestra vorgetragen werden, und doch sieht man nicht, was den Chor veranlassen könnte, sich dorthin zu begeben und die Hekabe

auf dem Logeion allein zu lassen. Andererseits aber, wenn der Chor auf der Bühne verbleibt, fällt es auf, dass er in völlige Apathie versinkt. Ausser 292 und 293, 341 und 342, 406 und 407 spricht er bis zum nächsten 511 beginnenden Stasimon nur noch die vier Verse 462—465. Dasselbe Verhältniss des Chores zur Handlung dauert auch weiterhin fort. Bis zu dem 799 beginnenden Chorliede spricht er nur dreimal (608 und 609, 684 und 685, 780 und 781) und bis zu dem 1060 beginnenden gar nur zweimal (966—969, 1033—1035). Die Parodos, die mehrfachen Stasima, die Unthätigkeit des Chores während mehrerer Epeisodien — alles scheint darauf hinzuweisen, dass der Chor in der Orchestra ist; und doch ersieht man nicht, wie er dahin gekommen ist. Man muss aber, wie ich meine, in der Beziehung auf die vom Chore 462 und 1207 gesprochenen Worte achten. An der ersten Stelle heisst es:

Ἑκάβης γεραιᾶς φύλακες, οὐ δεδόρκατε
δέσποιναν ὡς ἄναυδος εἰς πέδον πίτνει;
οὐκ ἀντιλήψεσθ'; ἦ μεθήσετ', ὦ κακαί,
γραῖαν πεσοῦσαν; αἴρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας·

Wäre hier der Chor auf der Bühne, so müsste er selbst zugreifen, nicht Andere auffordern, die zusammensinkende Hekabe zu stützen und aufzurichten. Indem er es nicht thut, sondern dazu Andere, und zwar bestimmt die *φύλακες* der Hekabe, die demnach in deren Nähe sein müssen, auffordert: so folgt daraus ebenso, dass der Chor nicht auf der Bühne ist, wie auch dass ausser ihm andere Frauen auf der Bühne in der Nähe der Hekabe sich befinden. Dasselbe ergiebt sich aus der zweiten Stelle. Nachdem nämlich Hekabe 1200 gesagt hat: *φέρετε, κομίζετ' ἀθλίῳ κόσμον νεκρῷ* (nämlich dem todten Astyanax) *ἐκ τῶν παρόντων*, fällt der Chor am Ende von Hekabe's Rede mit den Worten ein:

καὶ μὴν πρὸ χειρῶν αἵδε σοι σκυλευμάτων
Φρυγίων φέρουσι κόσμον ἐξάπτειν νεκρῷ.

Auch hier sind also ausser dem in der Orchestra befindlichen Chore noch andere neben der Hekabe auf der Bühne, die dem Befehle genügt haben. Da aber ferner der in der Orchestra befindliche Chor vor der Parodos keinerlei Anlass hat, vom Logeion in die Orchestra hinabzusteigen: so kann er überhaupt nicht auf der Bühne sich befunden haben. Er ist vielmehr durch die Parodos und zwar die rechte eingezogen, und betritt die Bühne im ganzen Stücke nicht. Von ihm aber sind die Frauen

zu unterscheiden, die aus den auf der Skene befindlichen Zelten zur Hekabe herauseilen und bei ihr auf der Bühne verbleiben; sie stehen an Zahl gewiss weit hinter dem Chore zurück. Sie sind es aber, denen Hekabe 1246 das Kind zur Beerdigung übergiebt.

Talthybios heisst bei seinem letzten Erscheinen 1260 Troja in Brand stecken, da die Hellenen abfahren, zum Theil schon abgefahren sind; und alsbald geht Troja in Feuer auf. Auf ein grossartiges Feuerwerk war es dabei gewiss nicht abgesehen. Was von Troja gesehen wird, ist wenig, ist fern; auch die Zeit fehlt zu einem grossen Feuer; denn die Handlung eilt schnell dem Schlusse zu. Dass also Häuser oder Mauern, massenhaft aufgerichtet, verbrannt werden, daran ist nicht zu denken; die leicht Feuer fangenden Coulissen wären auch nicht leicht gegen die nahe Flamme zu schützen gewesen. Aber auch ein Erleuchten der Coulissen von hinten her, während die Vorderseiten vom hellen Tageslichte erleuchtet waren, wäre wenig zweckdienlich gewesen. Daher sind gewiss Fackeln, die schnell viel Rauch über den Hintergrund verbreiteten, das einzige oder doch das Hauptmittel gewesen, durch welches man die Feuersbrunst veranschaulichte; und beim Abzuge des Chores wird wohl alsbald die hintere Coulisse entfernt, und damit der Anblick Troja's den Zuschauern entzogen worden sein. — Eben so werden die Zuschauer auch von dem in Hekabe's Zelte 298 sich verbreitenden Fackelglanze nichts gesehen haben; Kassandra wird freilich wohl bald darauf (308) aus diesem Zelte mit brennenden Fackeln erschienen sein.

Rhesos.

Der Schauplatz der Handlung ist das Heerlager der Troer, und die Mitte der Bühnenwand nimmt Hektor's Zelt (7, 87) ein, in dem er auf dem Boden (9) sein Lager hat; andere Zelte umgeben dasselbe. Nach links hin, wo der Zelte weniger werden, sie vielleicht ganz fehlen, wird Feld mit Gebüsch (da die Nachtwachen dort die Nachtigall schlagen hören) sichtbar. Die linke Seitenthür führt nach dem Lager der Hellenen, die rechte nach Troja. Die Thraker, deren Lager zwar nicht erblickt wird, die aber hinter dem Heere der Troer (844 ff., besonders 846) ihren Lagerplatz angewiesen erhalten, werden durch die rechte Nebenthür erreicht, indem ihr Heer nur so während der Handlung diesen Platz, ohne auf der Bühne sichtbar zu wer-

den, einnehmen kann. Für das übrige Troische Lager bleibt demnach nur die Gegend links von der Mittelthür um die linke Nebenthür übrig. Nach dieser Richtung lagen die in der Scenerie nicht sichtbaren Zelte des Paris und Aineias. Es werden demnach sämmtliche Thüren der Skene gebraucht; eine Coulissenänderung findet nicht statt.

In seinem Zelte vor der Mittelthür wird Hektor im Anfange des Stückes sichtbar; in ihm oder in einem zweiten nebenbei gelegenen hält sich auch Dolon auf*). Nach der rechten Seite geht Dolon ab 223 (vergl. 201 ἐλθὼν ἐς δόμους ἐφέστιος). Von der rechten Seite her tritt dagegen 264 ein Hirt auf (der sich um 339 von der Bühne verliert), ferner Rhesos; dahinwärts geht der Wagenlenker des Rhesos 881 und Hektor's Bote zu Priamos 879. — Von der linken Seite her kommen Odysseus und Diomedes 565, ferner Athena 595 und vielleicht**) Hektor 808; ferner Odysseus 683 oder 685, der aber schon 688 nach jener Seite sich wieder entfernt. — Nach der rechten Nebenthür gehen Hektor und Rhesos 526 (vergl. 519), ferner Odysseus und Diomedes 641; von daher kommt der Wagenlenker des Rhesos 728. — Durch die linke Nebenthür kommt 87 Aineias, und geht dahin zurück 148; in gleicher Weise tritt auf Paris 642, und entfernt sich 674. — Die Muse, welche der Chor 886, mit Rhesos im Arme ὑπὲρ κεφαλῆς erblickt, verschwindet 982 in der Höhe; sie kommt also gar nicht zum Erdboden hernieder. — Der Chor tritt am Anfange wohl von links her in die Orchestra (so auch Kock p. 30) ein. Zwar ist dies nicht die Seite der Heimath, und doch besteht der Chor aus Troischen Soldaten. Aber da dieselben (18) gerade von den φυλακαί her, also von der Seite des Hellenischen Lagers, kommen: so ist ihr Auftreten von links her in diesem Falle vollständig motivirt. Nach derselben Seite geht er auch 564, und erscheint von daher wieder 675.

Am Schlusse des Stückes geht der Chor ab, sich zur Schlacht zu rüsten, nicht minder Hektor, der einen Sturm auf's Hellenische Lager beabsichtigt. Durch welche Thüren beide abgehen, lässt sich nicht mit Sicherheit angeben, ist aber auch ziemlich gleichgültig, da das Lager der Troer drei Viertheile der Bühne er-

*) Hektor geht 194 nicht von seinem Zelte fort; denn 265 ist er wieder im Zelte.

**) Denn es ist ziemlich gleichgültig für die Handlung, durch welche Thür er eintritt.

füllt. Am wahrscheinlichsten ist es, dass der Chor durch die rechte Parodos, Hektor zunächst in sein Zelt geht.

Eine besondere Erwähnung erfordern endlich noch zwei Scenen; ich beginne mit der dem Chore allein zugehörigen. Ehe nämlich Hektor mit Rhesos fortgeht, um letzterem seinen Lagerplatz anzuweisen (vergl. 613), sagt er zum Chore: *ὑμᾶς βάντας χρὴ προταινὶ τάξεων φρουρεῖν ἐγερτί*, und aufpassen auf den in's Lager der Hellenen gezogenen Dolon. Dadurch beabsichtigt der Dichter, den Chor aus der Orchestra zu bringen, weil, so lange dieser anwesend war, die um 674 beginnende Verfolgungsscene nicht eintreten konnte. Die Weisung Hektor's nöthigte den Chor nach links durch die Orchestra abzuziehen; es findet aber der Chor nicht für gut dem erhaltenen Befehle alsbald nachzukommen. Da ihn das auf der Skene geführte Gespräch (von 533 an) nicht besonders interessirt hat, so haben sich mehrere von den Choreuten auf dem Boden gelagert, und es fragt nun eine der Wachen, wer ihm demnächst im Wachtdienste zu folgen habe, da die Zeit der Ablösung da sei. Er weckt Andere auf, und man rechnet aus, dass die Lykier (542) jetzt auf Wache zu ziehen haben. Während sie sich anschicken, die Lykier zu wecken, und dazu ihre Waffen aufnehmen, hören sie 546 die Nachtigall, ferner das Getön oder Geräusch der auf die Weide ziehenden Heerden und den Ton der Hirtenflöte, lauter Zeichen des herannahenden Morgens. Andere äussern ihre Verwunderung (557) darüber, dass Dolon noch immer ausbleibt; und nachdem sie unter solchen Betrachtungen und Wahrnehmungen sich zum Abziehen fertig gemacht haben, brechen sie 564 auf, um die Lykier zu wecken. Es ist dies eine Scene, die vollständig und lediglich in der Orchestra vor sich geht, aber eben so viel Abwechselung und Leben in sich hat, wie viele andere auf der Skene sich entwickelnde Ereignisse; die Handlung ist von der Skene, die von Schauspielern leer ist, in die Orchestra übergegangen. Dennoch sind die antiken Theatergesetze auch hier beobachtet worden. Denn erstlich sind alle, die in der Scene handelnd auftreten, nicht Schauspieler, sondern nur Choreuten; ihr Spiel gehört der Orchestra zu, und da finden wir sie auch hier thätig. Sodann aber steht die Scene auch rücksichtlich dessen, was sie enthält, nicht so vereinzelt da, als es auf den ersten Blick scheint. Unterredungen unter einzelnen Abtheilungen des Chors, besonders wenn Verschiedenheit in den Ansichten und Entschlüssen im Chor sich geltend macht, fehlen auch sonst nicht, und man ist also keineswegs berech-

tigt, auf Grund dieser Scene auch andere Theile der Handlung, an denen Schauspieler sich betheiligen, in die Orchestra zu verlegen. Was die vorliegende Scene von andern ähnlichen unterscheidet, ist einerseits dies, dass einzelne Persönlichkeiten des Chores sich stärker bemerklich machen, und sich aus der Zahl der übrigen leichter aussondern lassen, als sonst der Fall ist, andererseits der Grad von Lebendigkeit und der fast romantische Hauch, der über das Ganze ausgegossen ist. Grosse Aehnlichkeit mit unserer Scene ist namentlich nicht in der Scene des Ion zu verkennen, wo einzelne Theile des Chores sich über die Bildwerke des Delphischen Tempels mit einander unterhalten.

Die Chorscene ist aber in unserem Stücke eingeschoben, um durch das längere Verweilen des Chors in der Orchestra die nächste Scene, die es vornehmlich mit Odysseus und Diomedes zu thun hat, etwas weiter hinauszurücken. Hätten beide Hellenen sich gleich nach Hektor's Abgange, und nachdem auch der Chor erst so eben nach der Vorpostenreihe gegen das Hellenische Lager hin abgezogen war, gezeigt: so erschien es sehr unwahrscheinlich, dass die Hellenen unbemerkt den Vorposten bis zu Hektor's Zelt sich durchschleichen konnten; es hätte auffallen müssen, dass der nur eben erst abgegangene Hektor nichts von der Annäherung der beiden Feinde an sein Lager gemerkt hätte, während nach der unter dem Chore vorgehenden Scene Hektor fern von seinem Zelte seiend zu denken ist, und die Vorpostenreihe durch den Abzug der Wache zu den Lykiern nicht mehr vollständig geschlossen ist.

Nachdem die Bühne und die Orchestra leer geworden sind, treten 565 Odysseus und Diomedes von der linken Seitenthür auf. Sie haben Dolon bereits getödtet, haben mancherlei, was ihnen zu wissen wichtig ist, von ihm erfahren; und als sie unvermuthet Hektor's Zelt leer finden 580, räth Odysseus zum Hellenischen Lager zurückzukehren. Wiewohl Diomedes vom Umkehren nichts wissen will, so haben sie sich doch schon gegen links hin gewendet, als ihnen 595 von der linken Seitenthür her Athena entgegentritt, und ihnen räth den Rhesos zu tödten. In dem Augenblicke, wo sie nach dessen Lager hin aufbrechen (641 und zwar durch die rechte Nebenthür), tritt Paris aus dem Lager der Troer kommend durch die linke Nebenthür auf, entfernt sich aber schon 664 auf demselben Wege, wie Athena durch die linke Seitenthür; und es folgt nun die Scene, in der Odysseus und Diomedes von dem Troischen Wachtposten verfolgt werden. Zunächst tritt 674 der Chor von

links her, nach welcher Seite er sich früher entfernt hatte, unter Geschrei auf; er meint Dieben auf der Spur zu sein; und einer (oder einige Leute) des Wachtpostens ruft: τούσδε ἔχω, redet aber alsbald nur einen, den Odysseus, mit πόθεν ἔβας; an. Hier erscheint nun Odysseus auf dem Logeion, während Diomedes sich inzwischen mit dem Gespanne des Rhesos aus dem Staube gemacht hat. Der Chor ist, wie man aus dem weitern Verfolg der Handlung ersieht, aufgelöst und zerstreut erschienen, und zwar vornehmlich in zwei Haufen getheilt, deren einer, der grössere, in der Orchestra, der kleinere auf der Bühne auftritt. Einer von dem zuletzt genannten Haufen auf der Bühne ist es, der den von der linken Seitenthür her erscheinenden Odysseus (683 oder 685) anredet. Das Auftreten des letzteren durch die linke Seitenthür hat durchaus nichts Befremdliches*). Er hat sich nämlich bereits mit Diomedes auf dem Rückwege in's Hellenische Lager befunden, hat glücklich mit ihm das Troische Lager umgangen und theilweise sich durchgeschlichen, als ihm und dem Diomedes der Troische Wachtposten entgegen tritt. Da weicht Odysseus vor der überlegenen Macht zurück, und kommt so von links her allmählich bis auf die Bühne. Dass der Dichter die Hellenen nicht früher ertappt werden lässt, ist wohl berechnet; er hätte sonst entweder den Diomedes ohne die Rosse auf die Bühne bringen müssen, oder es dahin gestellt sein lassen, ob und wie Diomedes entkommen war. Alles dies hat der Dichter überaus glücklich vermieden. — Alsbald ertönt mehrfach der Ruf, man solle den Odysseus tödten. Da aber einige der Verfolgenden der Ansicht sind, der ganze Lärm rühre von Dieben her, so verlangt ein anderer oder vielleicht mehrere von denen, welche sich in der Orchestra befinden, Odysseus solle die Parole sagen, während die ersteren dabei bleiben ihn tödten zu wollen 685. Die Antwort des Odysseus, er habe nicht den Rhesos, sondern Feinde der Troer getödtet (womit er sich demnach für einen Troer ausgiebt), veranlasst die einen, von weiteren feindlichen Schritten gegen Odysseus abzulassen. Zwar theilen die auf der Bühne befindlichen Choreuten diese Ansicht nicht; aber da sie die Minderzahl sind, so bequemen sie sich der in der Orchestra befindlichen Mehrzahl; und als endlich Odysseus 688 auf nochmaliges Befragen

*) Analoge Fälle finden sich in den Bakchen 642 (vergl. 518), in der Eirene 824, vielleicht auch in Troades 707 (vergl. 461).

die von Rhesos erkundete Parole sagt, hört der Kampf gegen ihn auf; Odysseus weist die Wachen auf eine falsche Fährte 689, und entschlüpft hierauf seinen Verfolgern, die unschlüssig sind, ob sie die Mörder auf dem ihnen gewiesenen Wege verfolgen, oder sich ruhig verhalten sollen. Da bemerken sie 692, dass Odysseus inzwischen entflohen ist, errathen bald, dass er es ist, der ihnen den listigen Streich gespielt hat 704, und gerathen zugleich in Furcht darüber, wie sie sich vor Hektor deshalb verantworten sollen 723. Hier überrascht sie die Klage des verwundeten Wagenlenkers. — Eine Schwierigkeit bei der Darstellung dieser Scene liegt also nicht vor; die Hellenen langten mit den Mitteln, die ihnen auch sonst zu Gebote standen, vollkommen aus. Die Nacht wurde freilich so wenig als in des Aristophanes Batrachoi sinnlich dargestellt. Warum der Dichter aber in der überaus kunstvoll angelegten Scene einen Theil des Chores auf der Bühne erscheinen liess, darüber klärt die Folge auf. Hektor braucht Leute, die den Wagenlenker nach seinem Hause führen, andere, die zu Priamos gehen müssen, und dazu werden offenbar die verwendet, die vom Chore auf der Bühne erschienen waren.

Aias.

In der ersten Hälfte bis 813 stellt die Skene einen Theil des Hellenischen Lagers vor Troja vor, und zwar denjenigen Theil desselben, in dem das Zelt des Aias mit dessen nächster Umgebung sich befindet. Das genannte Zelt, bei dem die Handlung vorgeht, nimmt die Mitte der Skenenwand ein (so auch Piderit scenische Analyse des Soph. Ajas p. 18), muss aber von einigen anderen Zelten umgeben sein. Die Handlung fordert namentlich ein zweites neben dem ersten für die Diener und zu Zeiten für die Frau und das Kind des Aias; und an dieses werden wohl andere Zelte sich angeschlossen haben, welche die Krieger des Aias beherbergten. Die Lage dieser Zelte kann wohl nicht nach dem, was Homeros, Sophokles oder andere über die Ordnung des Hellenischen Heerlagers melden, oder was die wirkliche Beschaffenheit der Troischen Küste zu fordern scheint, bestimmt werden, wie Piderit p. 18 und O. Müller*) thun, sondern nach dem, was die für die an-

*) Müller schliesst nämlich so (vergl. seine Worte bei Piderit l. l.): weil nach Sophokles und Homeros das Zelt des Aias das äusserste des

tike Bühne bestehenden Gesetze und die Handlung erfordern. Da die rechte Seite der Bühne die Heimath bezeichnet, so werden die zum Lager des Aias gehörigen Zelte und namentlich das ihm zunächst stehende nach rechts von der Mittelthür liegen. Andere Zelte werden sich weiter bis an die rechte Periakte hin ausdehnen; denn durch die rechte Parodos kommen die Salaminier, der Chor des Stückes, und ihre Zelte müssen also der Parodos benachbart sein. An der linken Seitenthür führt der Weg in die Fremde; er führt in das den Zuschauern nicht sichtbare Hellenische Lager, von dem die Zelte des Aias getrennt liegen. Vom Zelte des Aias werden daher links nur wenige Zelte noch sichtbar sein; der übrige Raum bis zur linken Periakte wird die freie Natur, eine vielleicht theilweise mit Gebüsch bedeckte Gegend oder auch zum Theil Hügel und Sanddünen gezeigt haben. Eine weite Aussicht in die Ferne ist aber nichts desto weniger auch an dieser Seite durch nichts motivirt. Das Meer ist nicht sichtbar geworden. Zwar liegt das Lager der Küste ganz nahe; denn Aias befindet sich (192) in *ἐφάλοις κλισίαις;* er kann deshalb 654 *πρὸς λουτρὰ καὶ παραχτίους λειμῶνας* gehen wollen, und 412 die rauschenden Pfade des Meeres, die Höhlen am Gestade und das Gebüsch am Strande anrufen. Aber der Anblick des Meeres war den Zuschauern entzogen. An der rechten Seite der Bühne, wo es hätte sichtbar werden müssen, konnte die Periakte nicht dieses, sondern nur etwas, was auf die dortige Heimath der Salaminier hinwies, darstellen. — Genelli construirt sich die Scenerie des ersten Actes in ganz anderer Weise. Er lässt (p. 67) die Behausung des Aias aus drei gezimmerten Hütten bestehen, die überdies von einem umpfählten Hofe umgeben

---

Lagers ist, das Zelt des Aias selbst aber die Mitte der Skene einnehmen muss, so muss das Hellenische Lager die eine Seite des Proskenion einnehmen, die andere Seite die freie Natur, Gebüsch, Wald und vielleicht eine Durchsicht auf das Meer darstellen. Da aber (874) die Schiffe im Westen liegen, so wird auch im Athenischen Theater, in dem die Zuschauer nach Süden hin sehen, das Zeltlager auf der rechten Seite der Bühne im Westen, die freie Natur an der Ostseite auf der linken Hälfte der Bühne dargestellt worden sein. — Ich halte die angedeutete Ordnung für richtig; aber nicht wegen der angeführten Gründe, sondern weil die für die Handlung des Stückes in Anwendung kommenden Localitäten zufällig mit denen der Wirklichkeit übereinstimmen, und die Lage des Athenischen Theaters keine Abweichung nöthig macht. Sehr oft ist aber eines oder beides nicht der Fall, und es ist daher auf die angeführten Gründe kein Verlass.

sind; und er ist demzufolge genöthigt, über die Art der Verpfählung sich auszusprechen, ferner darauf aufmerksam zu machen, dass der Giebel der vorderen Hütte den Zuschauern habe müssen zugekehrt sein, weil die Thür sich an dieser Seite befunden habe, dass es schwierig gewesen sei, die geringe Tiefe der Hütte zu verdecken, und Anderes der Art mehr. Aber wozu hätten die Hellenen das alles anordnen und aufbauen, die Bretter und das Gebälk, aus denen die Hütten bestanden, auf die Bühne schleppen und daraus kleine Häuser erbauen sollen, da ein Vorhang, an dem die Zelte und deren Umgebung durch Malerei dargestellt waren, ganz dieselben Dienste leistete? und es ist um so wunderbarer, dass Genelli von seiner Lieblingsidee, die Scenerie aus soliden Dingen zu bilden, auch hier sich nicht losmachen kann, wo er auf derselben Seite von Agatharchos und der schon früh von den Hellenen wissenschaftlich betriebenen Perspective spricht.

Eine Aenderung der Scenerie tritt im ersten Acte nicht ein; Thüren werden in ihm fünf gebraucht, wie die nächstfolgenden Erörterungen zeigen werden.

In Bezug auf das Auf- und Abtreten der Schauspieler ist keineswegs alles klar und sicher, selbst nicht im Beginne des Stückes. Zwar, dass Odysseus von dem Lager der Hellenen her durch die linke Seitenthür auftritt, das unterliegt keinem Zweifel; aber wo und wie Athena sich zeigt, ist desto streitiger (vergl. Piderit l. l. p. 51 u. ff.). Welcker ist der Ansicht, dass die Göttin den Schauspielern und Zuschauern ganz unsichtbar gewesen sei; O. Müller, Geppert (p. 182 u. 183) und Schneidewin lassen ihren Anblick wenigstens den Schauspielern, namentlich dem Odysseus entzogen sein (Piderit p. 52). Während ferner Geppert meint, dass die Göttin auf der Skene aufgetreten sei, lassen Müller und Schneidewin dieselbe in der Höhe, etwa auf dem Theologeion, sichtbar werden. Dem, dass man die Göttin nicht gesehen hat, widerstreitet entschieden 91, ferner die Stichomythien von 35 u. 96 an, die gar nicht zu denken sind, wenn nicht die Göttin, gerade wie jede andere tragische Person, dem Odysseus und Aias gegenübersteht (G. Hermann bei Piderit p. 53). Aber auch auf dem Theologeion kann die Göttin nicht erscheinen, und den Schauspielern namentlich dem Odysseus dabei unsichtbar bleiben. Denn das aus Euripides' Hippolytos beigebrachte Analogon beweist dieses keineswegs (vergl. die das genannte Stück betreffenden Erläuterungen); und wenn Odysseus im Rhesos die Göttin nicht

sieht, so ist es dort Nacht, und diese hindert ihn sie zu sehen, nicht aber ihr Erscheinen in der Höhe. Ferner da jede Andeutung fehlt, dass die Göttin aus der Höhe sich zur Erde herabsenkt, wie soll sie 71 Aias aus seinem Zelte rufen? Aber auch Odysseus, der ohnedies in Angst ist, Aias möge durch Athena aus seiner Ruhe aufgestört werden, kann nicht laut der entfernt weilenden zurufen (74) *τί δρᾷς;* die Göttin muss also auf der Bühne selbst d. h. auf dem Erdboden erscheinen, wie auch die mit 35 und 96 beginnenden Stichomythien durchaus erfordern. Redet doch Aias die Göttin nicht nur 91 mit *ὦ χαῖρ' Ἀθάνα* an, sondern er will sie auch mit den Trophäen seines Sieges schmücken, was beides nicht gesagt werden könnte, wenn er die Göttin nicht in grösster Nähe vor sich hätte und sie mit seinen Augen sähe. Auf ein Heranschreiten weisen endlich auch Ausdrücke, wie sie in 72 (*προσμολεῖν*), 36 (*ἔβην*) und anderwärts sich finden, hin; gleicher Ansicht ist der Scholiast zu 14, indem er sagt, dass die Göttin *ἐπὶ τῆς σκηνῆς* sei. Ist aber die Göttin, so wie sie in der That sein muss, unten auf dem Logeion, nicht in der Höhe, so sieht man nicht ein, warum sie dem Aias und den Zuschauern sichtbar, dem Odysseus verborgen sein soll. Die Götter erscheinen den Menschen gar oft und werden von ihnen gesehen; namentlich ist Athena als die den Odysseus schützende Göttin bekannt. Die Parallele, welche Welcker aus Shakespeare beibringt (vergl. Piderit p. 52), langt nicht zu; denn da Athena 85 sagt: *σκιαιτώσω βλέφαρα καὶ δεδορκότα* (nämlich die Augen des Aias), so würde, wenn es sich wirklich so verhielte, wie Welcker meint, Aias zwar die Göttin, aber nicht den Odysseus, Odysseus hingegen zwar den Aias, aber nicht die Göttin sehen, d. h. es wären von den drei auf der Bühne befindlichen Personen zwei, jede einer andern Person, unsichtbar, etwas was selbst Shakespeare sich nicht erlaubt hat. Ueberdies ist das Nichtsehen des Aias durch die Exstase, in der er sich befindet, vollkommen gerechtfertigt. Warum hingegen Odysseus, der seine gesunden Sinne hat, die Göttin nicht sehen soll, dafür ist kein Grund vorhanden. Denn 14 ff. und 301 ff. beweisen nichts. In v. 14 (*ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν, ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς ὅμως, φώνημ' ἀκούω*) macht der seiner Schlauheit sich bewusste Odysseus bemerklich, dass er, obgleich eifrig mit dem Aufspüren des Aias beschäftigt, die Göttin alsbald, noch ehe er ihre Gestalt deutlich gesehen (vergl. Lobeck über *ἄποπτος*), an ihrer Stimme erkannt habe. Dass er, als er dies sagt, die Göttin sieht, er-

Abschied von ihm genommen. Da aber Tekmessa den Aias in sein Zelt begleiten muss (denn von daher kommt sie nach dem Chorgesange; vergl. 685 und 652 nebst Piderit p. 26), so muss der Diener, der das Kind gebracht hat, dasselbe auch in das Zelt der Diener zurückbringen*).

692 (vergl. 654 und 690) geht Aias *πρὸς λουτρὰ καὶ παρακτίους λειμῶνας*, also durch das Lager seiner Krieger vermittels der rechten Seitenthür ab, Tekmessa hingegen, die mit dem Kinde abermals auf der Bühne erschienen ist, begiebt sich in das Zelt der Diener durch die rechte Nebenthür. Denn nachdem Aias sich entfernt hat, kann sie kein Verlangen haben, in dessen Zelt allein unter den zerstückten Thieren zu bleiben. Ganz anders denkt sich freilich Piderit die Sache; er lässt (p. 29) den Aias nach links hin in eine auf der Skene dargestellte Buschgegend abgehen und dort verschwinden. Dazu veranlasst ihn ohne Zweifel (denn Beweise, die einzelnen Stellen entnommen wären, bringt er nicht bei) die Ansicht, dass die Skene 814 nicht wechselt. Wenn dies aber nicht geschah, und Aias demnach an irgend einem Theile der alten Scenerie wieder erscheinen musste, so eignete sich dazu kein Punkt mehr, als der an der linken Seite bemerklich gemachte; dahin musste sich Aias also auch beim Verlassen der Bühne begeben. Wird aber ohne Rücksicht auf einen etwaigen Scenenwechsel einfach die Frage aufgeworfen, ob es wahrscheinlich sei, dass Aias sich nach links hin gewendet habe, so wird Jeder dies verneinen müssen. Bei dem grossen Hasse, den Aias gegen Odysseus und andere Heerführer der Hellenen hegt, kann man nicht erwarten, dass er sich dem Orte, wo sie sind, nähern und sich dort das Leben nehmen wird. Musste er doch fürchten, dort von seinen Feinden aufgefunden und (was den Alten keine Kleinigkeit war) von ihnen beschimpft zu werden. Ferner, wenn auch nach links hin kein Zelt auf der Skene sichtbar war, so war doch diese im Hellenischen Lager gelegene Gegend keine öde und abgelegene, wie sie zu der That, die Aias im Sinne hatte, sich eignete. Da es aber gar keinem Zweifel unterliegt, dass die Scenerie mit 814 gewechselt wird, so ist um so weniger irgend ein Anlass da, Aias 692 nach links hin abgehen zu lassen. —

*) Dass Welcker's Ansicht, der zufolge Aias mit seiner Umgebung auch während des folgenden Chorgesanges stumm auf der Bühne bleiben soll, unhaltbar ist, zeigt Piderit p. 27 u. ff.

Der aus dem Hellenischen Lager kommende Bote tritt 719 durch die linke Seitenthür ein; zu ihm kommt Tekmessa mit dem Kinde aus dem Zelte der Diener 787, und lässt, als sie aufbricht, Aias zu suchen, das Kind auf der Bühne zurück, um nicht durch dasselbe beim Aufsuchen des Aias gehindert zu werden. Das zurückgebliebene Kind entfernt sich natürlich zu dem Zelte, aus dem es gekommen ist. Tekmessa dagegen eilt nach der Seite, nach der hin Aias sich entfernt hat, von der Bühne fort, und der Chor, der den Aias fortgehen gesehen hat und von Tekmessa aufgefordert wird ebenfalls zu suchen, kann sich füglich auch nach keiner anderen Seite hin begeben, als nach der, nach welcher Aias sich entfernt hat, d. h. nach rechts hin durch die Parodos. — Ganz anderer Ansicht ist freilich Piderit; er sagt (p. 31): „die Choreuten gehen in zwei Halbchöre getheilt die östliche und westliche Seite zu durchsuchen ab, die *πάροδοι* der Orchestra entlang;" und zwar wird Piderit zu dieser Ansicht veranlasst durch 805, wo Tekmessa die eine Hälfte des Chores anweist *ἑσπέρους ἀγκῶνας*, die andere die *ἀντηλίους* zu durchsuchen. Da aber der Chor gesehen hat, nach welcher Seite hin Aias sich entfernt hat, so sieht man in der That nicht ein, warum der eine Theil des Chores sich darein ergiebt, gerade entgegengesetzt der Seite, nach welcher Aias abgegangen ist, zu laufen. Der Chor kann doch nur da nachsuchen sollen und wollen, wohin Aias sich begeben hat. Sicherlich kann daher der Chor nicht in der von Piderit angenommenen Weise sich theilen und zerstreuen; aus dem Theater kann er nur nach der Seite hin abgehen, nach der Aias gegangen ist; aber draussen, d. h. wenn er das Theater nach rechts hin verlassen hat und in die öde Gegend gelangt ist, in der er den Aias vermuthen muss, dann muss er, um Alles gründlich zu durchsuchen, sich zerstreuen und nach rechts und links, also nach den entgegengesetzten Seiten, oder, wie Tekmessa sagt, nach Morgen und Abend (wobei vorausgesetzt ist, dass die rechte Parodos gegen Süden hin liegt) sich wenden. Piderit sieht sich zu seiner Deutung nur darum veranlasst, weil er keinen Scenenwechsel annimmt, und daher den Aias wie auch nach ihm die Tekmessa an der Bühnenwand nach links (der linken Nebenthür) hin verschwinden lässt (p. 31). Denn es wird dadurch sehr schwer anzugeben, durch welche Parodos der Chor abgehen soll. Eigentlich eignet sich keine dazu, sondern der Chor müsste dem Aias nach über die Bühne forteilen. Da aber Piderit Bedenken trug auf diese Weise den Chor aus der Orchestra sich entfernen zu

lassen, so blieb ihm nichts übrig, als das Auskunftsmittel zu ergreifen, was er gewählt hat, nämlich den Chor durch beide Parodoi abziehen zu lassen. — Was mich dagegen veranlasst, den Chor durch die Parodos, nicht über die Bühne hin sich entfernen zu lassen, ist dies, dass ich meine, das Abziehen des Chores erfolgte so schneller, als wenn er erst noch die Bühne besteigen musste; und doch war ein schneller Abzug hier, wo es galt keinen Augenblick zu verlieren, geboten. Ausserdem ist aber auch der durch die rechte Parodos gehende Weg nach altem Herkommen gleich dem durch die rechte Seitenthür führenden; der Chor entfernt sich also, indem er durch die Parodos abzieht, genau nach derselben Seite und auf dem Wege, den Aias, den Tekmessa eingeschlagen hat (vergl. die analogen Fälle im Oidipus Kol., Rhesos, den Schluss von des Euripides Hiketiden).

Zweiter Act.

Nachdem die Schauspieler und der Chor sich entfernt haben, also das ganze Theater leer geworden ist, tritt vor 814 eine Veränderung der Scenerie ein; denn es wird ein anderer Schauplatz für die weitere Handlung nöthig, wie auch Klausen und Lobeck bemerkt haben. Piderit (p. 33 ff.) dagegen will die bisherige Scenerie bis an das Ende des Stückes beibehalten wissen. Nun muss man freilich mit Scenenveränderungen in der Tragödie äusserst sparsam sein; denn abgesehen von unserem Stücke kommen dergleichen nur in den Choephoren (638) und den Eumeniden (234) vor; aber auch im Aias lässt sich einer Veränderung nicht ausweichen. Den Hauptgrund, der Piderit bestimmt, die alte Scenerie beizubehalten, findet er (p. 35) darin, dass es nöthig sei, das Zelt des Aias bis an's Ende des Stückes zu sehen. Erscheine aber bei 814 eine öde Waldgegend, so fehle später das nöthige Zelt, oder, was gegen alle Analogie sei, es müsse die erste Scenerie eintreten. Hier ist das letzte Raisonnement ganz richtig; wie steht es aber mit dem Beweise für die Prämisse? Ich muss gestehen, dass ich keinen gefunden habe, wenn man nicht die Bemerkung auf p. 40 dafür will gelten lassen: „dies (die Zubereitung der für Aias bestimmten Gruft) geschieht (wie aus 1403 zu schliessen erlaubt ist) während der folgenden Entscheidungsscene, die den Kampf mit Agamemnon und des Odysseus Vermittelung enthält, und zwar denk' ich, in der Mitte der Bühne dicht an Ajas

Zelt. Denn es musste in der That von sehr bedeutender Wirkung sein, wenn Sophokles das Denkmal geretteter Heldenehre, das Kenotaphion des Ajas, ein Abbild des berühmten Aianteon am Rhöteischen Gestade, Ajas Erhöhung, ganz nahe an die Stelle verlegte, wo kurz zuvor das Ekkyklema denselben Heros in seiner tiefsten Erniedrigung gezeigt hatte.“ Das heisst: Piderit findet es schön und bedeutungsvoll, wenn alles so gewesen ist. Aber einen Beweis dafür, dass es so gewesen ist, geschweige denn dass es so hat gewesen sein müssen, bringt er nicht vor. Weder citirt er Stellen aus dem Stücke, die zeigen, dass das Zelt den Zuschauern vor Augen geblieben ist, noch hebt er Momente aus der Handlung hervor, die eine solche Voraussetzung nöthig machen. — Gegen Lobeck, der darauf aufmerksam gemacht hatte, dass, im Falle die alte Scenerie bleibe, Aias dahin zurückkehre, von wo er ausgegangen sei (Piderit pag. 34), und wo er Tekmessa nebst dem Chore treffen würde, wenn nicht die durch den Boten gebrachte Nachricht sie bestimmt hätte dem Aias nachzueilen, macht Piderit die ideale Raumerweiterung geltend, welche das alte Drama sich gern und leicht gestatte. Demzufolge könne man sich auf dem lang ausgedehnten Proskenion die Gegend, in der Aias von neuem auftrete, in ziemlicher Entfernung von seinem Zelte denken. Aber auch diese Bemerkung ist nicht stichhaltig. Denn 1) ist nicht zu leugnen, dass Aias in diesem Falle doch zu demselben Orte zurückkehrt, wo die Handlung bisher stattgefunden hatte; 2) wird die Unwahrscheinlichkeit, dass er dabei den Seinigen doch aus dem Wege geht, nicht gehoben; und 3) schreibt Piderit dem alten Drama mit Unrecht eine ideale Raumerweiterung zu. In Bezug auf die Zeit, während welcher Räume durcheilt werden, verfährt das antike Drama allerdings sehr frei, in Bezug auf den Ort nicht. Vielmehr ist das, was die Skene im Vordergrunde zeigt, durchgehends in allen Tragödien und Komödien stets ganz in der Nähe des Schauplatzes der Handlung, und die Frösche des Aristophanes höchstens zeigen da, wo der Uebergang aus der Oberwelt in die Unterwelt dargestellt werden sollte, etwas, was dem nahe kommt, was Piderit für die Darstellung des Aias verlangt; aber unter welch andern Umständen! Die von Lobeck für die Verwandlung der Scenerie geltend gemachten Gründe sind also von Piderit keineswegs widerlegt worden. Eben so begründet ist es aber auch, wenn Lobeck darauf hinweist, dass, wenn Chor und Schauspieler vor derselben Scenerie sich befinden, Eurysakes (985) nicht

einsam und verlassen bei den Zelten sein kann. Dazu kommt: eine einsame Waldparthie, wie sie für die Selbstentleibung des Aias nöthig ist, hat die erste Scenerie nicht gezeigt, und doch ist es nöthig, eine solche fortan zu schauen. Ferner: wenn das Zelt des Aias dem Orte seines Todes so nahe ist, woher kommt es, dass Tekmessa, die ausgeschickt wird, „schleunigst den Knaben (Eurysakes) an die Stätte des Leichnams zu bringen," wie Piderit p. 38 sagt, doch, obgleich sie 989 dahin abgegangen ist, erst 1168, also nach fast 200 Versen, zurückkehrt? Alles dies widerstreitet der Ansicht Piderit's, wodurch die Illusion in jeder Beziehung gestört, ja zerstört wird, entschieden, und zeigt zugleich, dass man einer neuen Scenerie nicht entbehren kann. Da überdies auch der Scholiast dieser Ansicht ist*), so unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass ein Wechsel der Scenerie auch in der That eingetreten ist.

Die neue Scenerie stellt eine durchaus öde, ganz oder stellenweise mit Bäumen und Gesträuch bedeckte Gegend vor. Für eine genauere Charakterisirung derselben bietet weder die Handlung, noch das Stück irgendwie Anknüpfungspunkte dar; denn was von den 862 angerufenen Gefilden, Quellen und Flüssen Troja's, was von dem 1064 erwähnten wüsten Ufersande zur Anschauung kam, und wo es in dem Falle zu liegen kam, ist anzugeben nicht möglich; nur 892 bietet einen Fingerzeig dar, der später benutzt werden soll.— In Bezug auf die Art und Weise, wie die wüste Gegend dargestellt wurde, bleibt Genelli seinem Principe treu, indem er (p. 62) sich das unbewohnte Meergestade d. h. das weite Meer, das auf den Katablemen dargestellt war, mit dichtem Gebüsch, mit wirklichen Bäumen und Sträuchern, welche die untere Decoration bildeten, umkränzt denkt. Die Gefässe, in denen die Gewächse sich befinden, sollen umkleidet gewesen sein, und dadurch eine erhöhte Düne gebildet haben. Ein Eingang befand sich seiner Meinung zufolge in der Mitte des Gebüsches, und auf der Seite der Fremde stand noch eine auf das Proskenion frei hervorragende Gruppe von Sträuchern und Bäumen mit einem Altare. An dieser Baumgruppe soll Aias sich ermorden, und so hinter dieselbe fallen, dass kaum noch die Füsse desselben sichtbar bleiben. — Alle die Arbeit aber, die eine in der Art hergestellte Scenerie erforderte, liess sich leicht ersparen, wenn die Scenerie gemalt wurde; nur musste

*) *μετάκειται ἡ σκηνὴ ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου* und zu 814 *μεταικινεῖται ἡ σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἐξελθόντος.*

dieselbe sich über die ganze Bühnenwand hin erstrecken. Denn alles, was bis dahin das Hellenische Lager gezeigt oder angedeutet hatte, musste einer öden Waldgegend Platz machen, und selbst der an der linken Periakte früher befindliche Weg musste durch Drehen der Periakte ein anderes Aussehen erhalten, weil die linke Bühnenseite eine andere Oertlichkeit als die bisher gezeigte darzustellen hatte.

Schwierig ist es zu bestimmen, wo Aias und der Chor im Anfange des neuen Actes auftreten. Den ersteren könnte man, da er sich von seinem Zelte nach rechts hin entfernt hat, und die neue Scenerie eine nach derselben Seite hin gelegene Gegend darstellt, geneigt sein von links her durch die Seitenthür auftreten zu lassen. Damit stimmen aber die ersten Worte, die Aias spricht: ὁ μὲν σφαγεὺς ἕστηκεν, nicht. Dies konnte er nur sagen, nachdem er bereits die Vorbereitungen zu seinem Tode getroffen und das Schwert im Boden befestigt hatte. Aias muss also auf eine andere Art erscheinen, oder man muss sich dazu verstehen anzunehmen, dass dem Monologe ein kurzes stummes Spiel des Aias in der Art voraufgeht, dass er zuerst von der linken Seite der Bühne her bis in deren Mitte vorschreitet, dann sich der Hinterwand der Bühne nähert und hier alles für seine Ermordung Nöthige in Bereitschaft setzt. Dies stumme Spiel ist aber der ganzen Situation nicht angemessen; diese verlangt, dass Aias gleich bei seinem Erscheinen als zum Tode fertig sich zeige. Ganz besonders aber widerstreitet dem der Weheruf, den Tekmessa gleich bei ihrem Auftreten ausstösst (891 ἰώ μοί μοι). Denn Tekmessa kann nimmer bis dahin, wo sie Aias erblickt, stumm auf dem Logeion herumsuchen; sie muss vielmehr, sobald sie erscheint, den Aias auffinden und den Klageruf ausstossen. Dies ist aber nur dann möglich, wenn sie die Leiche des Aias an der Thür, durch welche sie eintritt, findet; und da ferner die Handlung sich hinfort an dem Orte, wo die Leiche liegt, concentrirt: so kann es nur die Mittelthür sein, durch welche Tekmessa erscheint. Durch sie musste demnach auch Aias vorher eingetreten sein. Weil er aber bei seinem Erscheinen bereits mit den Vorbereitungen zum Tode fertig ist, indem er von Anfang an in starrer Ruhe vor sein Schwert gebannt gesehen wird: so muss er dort in demselben Momente, wo die alte Scenenwand fortgezogen wird, schon zum Letzten bereit erblickt werden, so dass er, um so erschütternder, je weniger sich erwarten liess, dass er schon so weit wäre, dort auf der Stelle seinen Monolog beginnen kann.

Da, wo er in dieser Weise erscheint, ist nach 892 ein νάπος, eine Vertiefung oder Thaleinsenkung, wohl theilweise mit Gebüsch bestanden; und sobald er sich hier in sein Schwert, wie es schien, stürzte, war es leicht, es so zu machen, dass er selbst hinter die Coulissenwand fiel, und höchstens nur seine Füsse sichtbar blieben, demnach statt seiner ohne Mühe bei der Beerdigung eine Puppe substituirt werden konnte*).

Dass der Chor bei seinem Wiedererscheinen 866 in zwei Halbchöre getheilt ist und auch von zwei Seiten her auftritt, ist nicht bezweifelt worden (Piderit p. 36, desgl. Donner). Jede Hälfte des Chores weist auf eine andere Gegend hin, die sie durchwandert hat, und wenn in der öden dem Hellenischen Lager nicht fernen Gegend, welche die Scenerie von 814 an darstellt, die eine Hälfte des Chors von der einen, die andere von einer andern Seite her sich zeigt: so kann dies nicht auffallen, obgleich ein analoger Fall nicht weiter zu beschaffen ist; denn im Rhesos tritt zwar der Chor auch getheilt, aber nur von einer Seite her auf. Dagegen ist minder klar, ob der Chor durch die Parodoi eintritt, oder indem er auf der Skene herumsucht und sich dort zusammenfindet. Da der Chor den Aias nur im Bereiche der Bühne, nicht dem der Orchestra zu finden hoffen darf, so muss man erwarten, ihn auf der Bühne eintreten zu sehen. Zudem, wenn der Chor nach dem Wehe-

*) Piderit (vergl. auch Müller kl. Schriften I., p. 535), der den Aias an der linken durch Wildniss charakterisirten Seite der Skene, auch Tekmessa im Hintergrunde verschwinden lässt, ist der Ansicht (vergl. l. l. p. 29, 31, 37), dass Tekmessa an der linken Nebenthür, wo Aias' Mord vorgefallen sei, die Bühne wieder betritt. — Warum Müller, Schneidewin (zu 810) und ihm zustimmend Piderit (p. 31) meinen, dass Tekmessa sich weniger weit entferne als der Chor, ist nicht recht klar. Das ὅποιπερ ἂν σθένω sagt sie nicht, weil sie eben ihre Kraft berechnet, sondern um anzuzeigen, dass sie nach Kräften dem Aias nachspüren wolle, und um damit auch den Chor zu gleichem Eifer anzuspornen. Ueberdies kommt es hier nicht darauf an, wie weit Jeder läuft, sondern darauf, den Aias aufzufinden. Es scheint mir daher unangemessen anzunehmen, dass Tekmessa überlege, ob sie weiter oder weniger weit als der Chor in den Wildniss vordringen werde. — Wie Aias steht fest an seinem Platze, ohne vor den Augen der Zuschauer hinzugelangen, Orestes im Anfange des zweiten Actes der Eumeniden, abgesehen von den Fällen, wo im Anfange eines Stückes eine oder mehrere Personen durch Hervorrollen die ihnen gebührende Stellung erlangen. Dass Piderit p. 82 ff. den Aias von 815 bis 853 mehr in den Vordergrund der Bühne treten lässt, verträgt sich weder mit 828 und 834, noch mit der ganzen Situation.

rufe der Tekmessa fragt: τίνος βοὴ πάραυλος ἐξέβη νάπους; (892) und πάραυλος nach dem Scholiasten für ἐγγύς steht: so scheint auch dies eine Anwesenheit des Chores auf der Bühne vorauszusetzen, indem Tekmessa neben der Leiche des Aias sich befindet. Der Auftrag, die Leiche des Aias zu schützen 1182, die an der Hinterwand der Bühne liegt, ferner die Leichenklage, welche Tekmessa abwechselnd mit dem Chore über des Aias Leichnam anstimmt, weiter das Verstummen der Tekmessa bei des Teukros Erscheinen, indem sie wegen des um sie herumstehenden Chores verschwindet — scheint darauf hinzudeuten, dass der Chor auf dem Logeion sich befindet. Dennoch verhält es sich anders, und die eben angeführten Gründe sind keineswegs stichhaltig. Ein Suchen nach Einem, der auf der Skene verborgen ist, von der Orchestra aus findet auch im Oidipus Kol. statt. Wenn der Chor von der Orchestra aus in unserem Stücke Gleiches thut, geschieht der Sache vollständig Genüge; die Orchestra ist die der Skene (dem Orte der Handlung) unmittelbar anliegende, benachbarte Gegend. Darum kann auch der Chor das Geschrei der Tekmessa, selbst ohne auf der Bühne zu sein, als ein nahes bezeichnen, falls nicht die andere vom Scholiasten angeführte Deutung des Wortes πάραυλος als θρηνητικὴ und παρατεταμένη überhaupt vorzuziehen ist. Bei der grossen Schmalheit, welche das Logeion hat, hindert auch nichts, die Beschützung des Leichnams von der Orchestra aus zu besorgen. Was aber die Todtenklage anlangt, so ist dies keine Klage der Art, wie Antigone und Ismene sie vor der Bestattung der Leiche neben derselben anstimmen, und wie sie dem Ritus gemäss bei der Leiche selbst stattfinden musste, sondern es ist ein Klageerguss des Augenblicks, wie er natürlich ist, wenn unerwartet ein grosses Wehe eingetreten ist. Daher wechseln auch lyrische Metra mit Reden des Chores und der Tekmessa in Trimetern, und von der Bestattung der Leiche ist noch keine Rede (vergl. die Todtenklage in der Andromache, wo der Chor auch nicht auf der Bühne ist). Wenn endlich Tekmessa bei ihrer Zurückkunft mit Eurysakes schweigt, so hat der Dichter dies Schweigen einerseits durch die Rolle, die er dem Kinde zugetheilt hat, zu verhüllen gesucht, andererseits musste Tekmessa schweigen, weil statt des früheren Schauspielers, der die Tekmessa darstellte, ein Statist zurückgekehrt ist (vergl. Schneidewin pag. 20). Dazu kommen noch mehrere positive Gründe. Dass der Chor der Tekmessa nicht nahe steht, als sie das unglückliche Ereigniss meldet, sieht man aus den

Fragen 897 und 905*); denn diese zeigen, dass der Chor nicht sehen kann, was geschehen ist, und wie es sich zugetragen hat. Gleiches ergiebt sich aus 912 ff., wo Tekmessa den Chor, als er vielleicht Anstalten macht, sich ihr zu nähern, zurückweist (915). Endlich ist der Chor nirgends wo anders als in der Orchestra darum, weil sich eben so wenig ein geeigneter Zeitpunkt angeben lässt, wo er sich von der Bühne entfernt, als sich sein Verbleiben auf der Bühne mit der weiteren Entwickelung der Handlung verträgt. Während Menelaos barsch auf der Bühne auftritt, kann der Chor nicht in passiver Haltung neben ihm ebendaselbst verweilen. Hier muss er also, wenn er auf der Bühne gewesen ist, schon dieselbe verlassen haben; aber eine derartige Andeutung fehlt ganz. Will man aber doch annehmen, dass es geschehen sei, und lässt man ihn nach dieser Scene von neuem auf die Bühne steigen, etwa um die Bewachung der Leiche zu übernehmen: so muss man auch wissen, was ihn bestimmen soll, vor dem Schlusse die Bühne wiederum zu verlassen. Denn dass er bei der Beerdigung des Aias zugegen ist oder daran Theil nehmen soll, davon ist nirgends die Rede. Man sieht also, es erheben sich bei dieser Voraussetzung so viele Schwierigkeiten, dass man mit Sicherheit behaupten darf: der Chor hat im zweiten Acte die Bühne nicht betreten.

Alle aus dem Hellenischen Lager kommenden Personen, Menelaos, Teukros, Agamemnon und Odysseus, kommen von der linken Seitenthür her und entfernen sich auch durch dieselbe. Nach Eurysakes geht Tekmessa, von Teukros gesendet (983, 985), durch die linke Nebenthür; denn nur so ist nicht zu besorgen, dass sie mit Menelaos bei ihrer Rückkehr zusammentreffen werde. Ob Teukros 1184 durch die rechte Nebenthür oder Seitenthür sich entfernt (er kehrt 1223 zurück), ist unwichtig, und lässt sich nicht mit Sicherheit angeben.

Es sind dem bisher Gesagten zufolge vier Thüren auf der Skene im zweiten Acte in Gebrauch; Veränderungen in der Scenerie während des Actes kommen nicht vor.

Aus 1115 ist mit Sicherheit zu entnehmen, dass Menelaos in Begleitung von Herolden oder wenigstens mit einem erscheint. — Dass mit Agamemnon auch Menelaos zum zweiten Male zurückkommt (so auch Piderit p. 40 und besonders p. 55 ff.),

*) Wenn Teukros (1003), der den Todten sehen will, sagt: *τὸν ἐκκάλυπτον*, so redet er hier, wie schon Schneidewin bemerkt hat, einen aus seinem Gefolge, nicht einen Choreuten an.

ist wohl nicht zu bezweifeln. Zwar fällt es auf, dass Menelaos, der kurz vorher sich über alle Maassen maulfertig bewiesen hat, das zweite Mal kein Wort spricht; aber wenn nicht mehr als drei Schauspieler auf der Bühne erscheinen durften, so liess sich das Schweigen desselben bei seinem zweiten Auftreten so wenig wie bei Tekmessa umgehen. Seine Anwesenheit wird wegen 1116, 1312 und 1319 nöthig, und sie wäre erwiesen, wenn Martin's Conjectur 1312 (*σοῦ τοῦδ' ὁμαίμονος*), so wie sie es verdient, in den Text aufgenommen würde.

In Bezug auf den Schluss äussert Schneidewin (p. 24) ganz richtig, dass die Begleiter des Teukros, die das Grab besorgen sollen, nach rechts hin, der Chor nach links zu den Zelten hin sich entfernt, und zwar letzterer, um das für die Bestattung Erforderliche herbeizuschaffen (vergl. 1403 ff.), und damit sind zugleich die Thüren bestimmt, durch welche sie abgehen. Teukros selbst entfernt sich mit Eurysakes, indem sie den Leichnam aufnehmen, durch die Mittelthür, und sie entschwinden dadurch alsbald den Augen der Zuschauer (wie Oidipus im Oid. Kol. bei seinem letzten Gange). Hätten sie die Leiche auf eine andere Weise fortgeschafft, so hätte es noch besonders müssen bemerklich gemacht werden.

Kyklops.

Der Ort der Handlung ist eine in der Nähe des Aetna gelegene Küstengegend Siciliens. Da Cultur ganz fehlt, so ist es zugleich eine öde Gegend, ausserdem auch bergig. Ob der Aetna sichtbar war, ist nicht mit Sicherheit zu sagen möglich; entschiedene Hinweisungen auf ihn als sichtbaren Berg fehlen. Andere Berge dagegen, die theils dem Vordergrunde um die Wohnung des Kyklopen zugehörten, theils den Hintergrund der Scenerie bildeten, waren, wie wiederholte darauf bezügliche Andeutungen zeigen, in der That in der Scenerie dargestellt (20, 62, 95, 114, 130, 298, 288, 704 u. a. m.). In der Mitte der Skene ist der Eingang zur Höhle des Kyklopen; die rechts davon liegende Gegend führt in das Innere der Insel, der nach links gehende Weg zur Küste. Da das Meer selbst nicht sichtbar ist, so steht diese Anordnung mit der Anweisung des Pollux nicht in Widerspruch. Wenn der Aetna sichtbar war, so musste es an der rechten Seite der Bühne oder wenigstens rechts von der Wohnung des Kyklopen der Fall sein. Wie die Hürden oder Ställe für das Vieh aussahen, welche in der

Nähe der Wohnung des Kyklopen lagen (222, 363), darüber fehlt es im Stücke an Andeutungen. Genelli denkt sich dem Eingange des Kyklopen zur Seite zwei Höhlen für das Vieh und die Satyrn (p. 61). Der Grasplatz vor der Höhle des Kyklopen, auf den Geppert p. 172 aufmerksam macht, ist natürlich das Logeion selbst. — Eine Aenderung der Scenerie tritt nicht ein; Thüren werden drei gebraucht: die Mittelthür und die zwei Seitenthüren.

Aus der Höhle des Kyklopen kommt im Anfange des Stückes Seilenos, geht 174 in sie zurück, und kommt 188 wieder von dort hervor. Ferner geht 346 der Kyklop mit den Hellenen aber ohne Odysseus hinein, 355 Odysseus. Letzterer kommt von da 375, und der Kyklop mit Seilenos 503. Die zwei letzten gehen 590 abermals hinein, nicht minder Odysseus 607. 624 kommt Odysseus von dort zurück, geht 653 hinein, und 663 erscheint von daher der Kyklop und Odysseus mit dem Gefolge. — Von der linken Seitenthür her kommt Odysseus mit seinen Leuten 96, von rechts her durch die Parodos der Chor der Satyrn 41, durch die Seitenthür der Kyklop 203. — Am Schlusse geht Odysseus mit seinen Begleitern nach links hin zur Küste; eben dahin will der Chor sich entfernen; letzterer hat also nicht nöthig, um deswillen auf die Bühne zu steigen. Der Kyklop steigt an der linken Seite der Bühne eine Anhöhe hinan und verschwindet da, wahrscheinlich von dem über der linken Nebenthür befindlichen Balcon aus.

Der Chor erscheint 36 von der Seite der Heimath her in der Orchestra 37, und beginnt dort 41 seine Parodos. Der Tanz, der den Gesang begleitet, wie der Umstand, dass das Lied die Parodos ist, setzen ausser Zweifel, dass der Chor nicht auf dem Logeion erscheint. Wenn die Satyrn im Gesange und während des Tanzes die Schafe von den Felsen zu sich rufen 43, sie durch Steinwürfe zusammentreiben 51, die alten Schafe zu den jungen rufen 55: so ist nichts, was dem entsprochen hätte, auf der Bühne sichtbar geworden; dagegen kann es an Bewegungen, die einzelnes davon mimisch im Tanze darstellten, nicht gefehlt haben. Anders scheint es sich mit dem Rufe an die Diener 84, dass sie das Vieh zusammentreiben sollten, verhalten zu haben. Ist es auch nur das einzige Wort *χωρεῖτε*, was sie in der Beziehung aussprechen, so würde es doch sicher vermieden worden sein, wenn nicht Diener bei den Satyrn wären, die sich in Folge von des Seilenos Befehl von den Satyrn fortschicken liessen. Zudem ist noch bemerkbar,

warum der Dichter, nachdem die Sikinnis zu Ende ist, die Diener sich entfernen lässt. Sie werden gebraucht, um demnächst als Begleiter des Odysseus aufzutreten*). — So wenig übrigens der Chor im Anfange Anlass hat auf der Bühne zu erscheinen, so wenig ist dies auch später der Fall. Zwar redet Odysseus bei seinem Erscheinen nicht den Seilenos allein, sondern auch die Satyrn 96 mit *ξένοι* an, und sagt 100: *Σατύρων πρὸς ἄντροις τόνδε ὅμιλον εἰσορῶ· χαίρειν προσεῖπα τὸν γεραίτερον* (den Seilenos), fordert endlich auch alle, nicht den Seilenos allein auf, ihm Fleisch, Milch und anderes aus der Höhle zu bringen**), was zu der Meinung veranlassen könnte, dass auch die Satyrn sich auf der Bühne befunden hätten; aber dass es nicht der Fall gewesen ist, ersieht man aus 188 ff., wo Seilenos allein die Lebensmittel aus der Höhle holt; Satyrn waren also nicht in dessen Nähe. Wenn der heimkehrende Kyklop 204 den Chor zuerst anredet, so geschieht es, weil Seilenos mit den Hellenen bei Seite getreten ist; die Drohung aber, den Satyrn die Köpfe zu zerschlagen 211, kann eben sowohl ausgesprochen werden, wenn der Chor auf der Skene, als wenn er in der Orchestra ist. 469 erbietet sich der Chor freilich, den angezündeten Baumast dem Kyklopen in's Auge zu stossen, und zwar in der Höhle, und es entsteht darum 483 eine Art Wettstreit, wer vorantreten soll, ja auch 596 bieten sie nochmals ihre Hülfe an. Als es aber heisst: näher treten, will keiner von der Stelle 630—637, und Odysseus sieht sich genöthigt seine Genossen zu Hülfe zu rufen. Die Satyrn stehen also möglichst fern, d. h. in der Orchestra, und wollen sich auch von da nicht fortrühren. So bleibt nur 564 übrig, wo Donner bemerkt: „er (Seilenos) deutet auf einen Satyr, der auch heimlich vom Weine kostet;“ Donner nimmt also die Anwesenheit von wenigstens einem Satyr auf der Bühne an. Aber auch dieser Eine kann ihm nicht zugestanden werden; denn *οὐκ ἐμέ* hat Nauck gewiss richtig in *οὐκέτι* umgeändert, und die Schnelligkeit, mit der Seilenos trinkt und dem Kyklopen wegschnappt,

*) Ist damit das Richtige getroffen, dann musste freilich die Umkleidung ausserordentlich rasch vor sich gehen; denn die genannten Choreuten mussten, während nur elf Verse recitirt wurden, aus Satyrn Hellenen werden, und überdies von der rechten Parodos zur linken Seitenthür sich begeben. Dass dergleichen in so kurzer Zeit geschehen konnte, dafür fehlt es freilich an hinlänglichen Beweisen.

**) 137 *ἐκφέρετε*. 162 *ἐκφέρετε τυρεύματα*.

was er vor der Nase hat, ist es, was hervorgehoben wird. Sind doch auch die Satyrn bei der ganzen Trinkscene unbetheiligt, und sie werden demnach hier wie im ganzen Stücke in der Orchestra sein.

Als die Hellenen sich vor dem Kyklopen an den Hürden verbergen, sieht der Kyklop die dort zusammengeknebelten Lämmer und die Käse, welche Seilenos aus der Höhle gebracht hat. Es lässt sich wohl nicht bezweifeln, dass diese Gegenstände sich da *in natura* befanden, nicht gemalt oder nachgebildet waren. Zu letzterem ist kein Anlass; auf die angegebene Weise wurde dem Bedürfnisse am leichtesten und vollständig Genüge geleistet.

Philoktetes.

Die Scenerie stellt eine unbewohnte, wilde Felsgegend auf Lemnos vor 170, 183, 221, 689, 692. Dass im Hintergrunde ausser anderen Bergen auch der feuerspeiende Mosychlos sichtbar war, ergiebt sich weniger aus der Anrufung 986 als aus 800. Abschied nimmt Philoktetes auch von den Bachnymphen 1454, den Quellen und Höhlen der Insel 1461, dem Brausen des Meeres 1455, dem Meeresgestade 1464 und dem Gebirge des Hermes 1459; er ruft ferner 936 die *λιμένας* und *προβλῆτας*, 937 die *καταρρῶγας πέτρας* an. Es sind dies also Dinge, die sich in der Nähe von Philoktetes müssen befunden haben; aber wie viel und was davon den Zuschauern sichtbar gewesen ist, lässt sich nicht sagen; denn die von ihm 1146 angerufenen Vögel und Thiere zeigen, dass man von dem Anrufen eines Gegenstandes sich keinen Schluss auf dessen Sichtbarkeit erlauben darf. Da aber die Handlung, wie das Stück durchweg zeigt, in der Nähe der Meeresküste vor sich geht, so kann leicht die Vermuthung entstehen, dass man das Meer auch in der That gesehen habe. Aber der Theil der Küste, an dem Odysseus und Neoptolemos angelandet sind, ist, wie sich aus 1123 und 1077 ergiebt, nicht sichtbar gewesen. Ob man andere Theile der Küste erblickte, ist für die Handlung ganz gleichgültig; und da jede bestimmte Hinweisung auf das Meer als sichtbaren Gegenstand fehlt, so ist schwer zu glauben, dass es den Zuschauern vor die Augen gerückt worden sei*). — Die Behau-

*) Wenn Schneidewin 3. Aufl. p. 148 sagt: „vom Felsen aus überblickt man das weite Meer", so mag das richtig sein; aber die Frage ist

sung des Philoktetes, die Höhle, vor welcher die Handlung sich entwickelt, muss in der Mitte der Skene vor der Mittelthür und zwar in einiger Höhe sich befunden haben 29, 1000*), und hatte an zwei einander gegenüber liegenden Seiten Eingänge (16, 158, 159, 952, 1081, 1262). Ob einer oder beide auf der Scenerie zu sehen waren, darüber ist man nicht einerlei Ansicht gewesen. Da sie an der Ost- und Westseite der Höhle sich befanden (vergl. 16 und dazu Hermann's Bemerkung), so sahen die Zuschauer nur dann zwei, wenn ihnen die Höhle gegen Norden oder Süden vorlag, aber beide auch nur so, dass sie nicht in die Höhle selbst hineinsehen konnten. Nun wird aber der Chor, der sich in der Orchestra befindet, aufgefordert, in die Höhle hinein zu sehen; es muss also die Möglichkeit dies zu thun da gewesen sein, und die Höhle scheint demnach von den Zuschauern von O oder W her erblickt worden zu sein. In diesem Falle aber war nur ein Eingang den Zuschauern sichtbar**). — Nahe zur Linken der Höhle, und zwar ein wenig unterhalb derselben, ist eine Quelle 21; zugleich wird Laubstreu 33, ein hölzerner Becher 36, Holz zum Feuern 37, endlich Lumpen, die Trocknens halber in die Sonne gelegt sind, 39 erwähnt. Eines oder das andere von alle dem mag den

---

nicht, was sich von der Höhe aus sehen liess, sondern was den Zuschauern sichtbar war.

*) Schneidewin sagt p. 149, dass Neoptolemos die Klippen hinanklettert, um zur Höhle zu gelangen. Er stieg vielmehr hinan, da die Höhle so liegen muss, dass auch der lahme Philoktetes sie erreichen und verlassen kann. — Aus ἐσχατιαῖς (144) ist nichts in Bezug auf die Lage der Höhle an der Skenenwand zu folgern. Die Höhle als Hintergrund oder an einer Seite der Bühne zu denken ist darum unthunlich, weil die Handlung sich vor ihr entwickelt. Der Ausdruck bezieht sich also nur auf die Abgeschiedenheit und Einöde, in der die Höhle liegt (vergl. 2, 29, 170, 172, 183 u. s. w.).

**) Geppert p. 171 ist der Ansicht, dass man beide Eingänge nicht gesehen habe, da sie, wie Geppert sagt, „mit den Eingängen in die Orchestra übereinstimmend nach Osten und Westen gekehrt waren." Aber die Lage, welche das Theater zu Athen hatte, bestimmt nicht die Himmelsgegenden an der Scenerie. Aus 31 ist nichts zu folgern; denn Neoptolemos, der die Höhle in einiger Höhe befindlich nennt, muss erst näher an sie herantreten, um angeben zu können, was in und neben ihr befindlich ist. Ist er aber in die Nähe des Einganges gelangt, dann übersieht er die Höhle, nach welcher Seite hin sie auch geöffnet sei. Aus 159 οἶκον ὁρᾷς τόνδ' ἀμφίθυρον πετρίνης κοίτης ist freilich nicht zu folgern, dass man zwei Eingänge der Höhle müsse gesehen haben.

Zuschauern sichtbar gewesen sein; ihnen Alles zu zeigen, liegt keine Nothwendigkeit vor. Dagegen müssen Felsen oder Gebüsch zur Linken der Höhle den Anblick derselben den von links Auftretenden in so weit entzogen haben, dass sie von ihnen anfangs nicht wahrzunehmen war (21, 153). — Thüren sind ausser dem in der Mitte befindlichen Eingange zur Höhle nur zwei an der rechten und linken Seite erforderlich; der erstere Zugang führt in das Innere der Insel, der letztere an den Theil der Küste, wo Odysseus mit seinen Begleitern landete. Ein besonderer von rechts her zur Höhle hinaufgehender Weg braucht darum, weil Philoktetes von rechts her erscheint, nicht vorhanden gewesen zu sein. Der eine Weg, auf dem Neoptolemos hinangestiegen ist, eine Art Treppe, die als solche den Zuschauern natürlich verdeckt war, genügte auch für Philoktetes. Die Höhle selbst muss man sich über der Mittelthür der Skene, also auf und vor dem Balcon des ersten Stockwerkes befindlich denken. — Eine Veränderung der Scenerie findet nicht statt.

Das Auf- und Abtreten der Personen unterliegt fast durchaus keinen Zweifeln. Von der Fremde her durch die linke Seitenthür kommen Neoptolemos und Odysseus im Anfange, Odysseus geht 134 eben dahin zurück. Von der rechten Seitenthür her erscheint Philoktetes 219, von links her der Emporos 542, der 627 eben dahin zurückkehrt. Von daher kommt auch 974 Odysseus, und entfernt sich 1080 mit Neoptolemos; beide kommen 1222 wieder von daher; ersterer geht 1258 dahin zurück, kommt abermals 1293, und geht 1299 dahinwärts wieder ab. Am Schlusse entfernen sich auch Neoptolemos und Philoktetes nach jener Seite hin.

Herakles erscheint nach Solger in der Höhle; dies ist aber entschieden falsch. Er erscheint vielmehr auf einer Maschine, heisse sie Theologeion oder *μηχανή*, in der Höhe, wie auch Schneidewin p. 155 annimmt. Sagt doch Herakles selbst 1413: *οὐρανίας ἕδρας προλιπών*. Wenn aber Schneidewin die Worte 1420 *ἀθάνατον ἀρετὴν ὡς πάρεσθ' ὁρᾶν* auf die mit göttlichem Glanze umflossene Gestalt des Herakles bezieht, so darf man dabei wenigstens nicht an einen künstlichen Lichteffect denken. Der Glanz, der den Halbgott umgiebt, kommt der Maschine, auf der er sich befindet, und dem prächtigen Schmucke, der denselben umgiebt, zu, nicht seinem Körper selbst. — Wie Herakles verschwindet, deutet der Dichter nicht an; es geschieht sicher auf dieselbe Weise, wie er erschienen ist. Zugleich ist

hieraus ersichtlich, dass er seine Stellung in der Höhe nicht verlassen hat.

Was das Erscheinen des Chores anlangt, so muss dieses von links, von der Seite her erfolgen, von woher auch Odysseus und Neoptolemos kommen; und zwar erscheint er, da nichts zu einer anderen Annahme zwingt, durch die Parodos. Unsicher ist nur der Zeitpunkt, wann er auftritt. Schneidewin ist der Ansicht, er sei vom Anfange des Stückes an da gewesen. Aber ein bei und nach seinem Eintritt 134 Verse hindurch stumm bleibender Chor ist etwas Unerhörtes*). Daher nimmt Kock (p. 22) an, dass Odysseus und Neoptolemos nach 134 sich entfernen, und Odysseus nach einer Pause 135 mit dem Chore wieder erscheint. Aus den ersten Worten des Chores gehe nämlich hervor, dass Neoptolemos unterwegs angefangen habe, seinen Kriegern die Rolle deutlich zu machen, welche sie um den Philoktetes zu betrügen spielen sollten; und dieser Gegenstand beschäftige sie auch weiter in den ersten Reden, die der Chor von der Orchestra aus mit Neoptolemos führe. Aber auch diese Annahme scheint gewagt. Es ist ohne Beispiel, dass eine Person, die eben abgetreten ist, unmittelbar darauf, ohne dass das Gespräch auf der Bühne sich fortgesetzt hat, wieder erscheint. Ferner tritt nie eine Person mit dem Chore zusammen so auf, dass sie selbst auf dem Logeion, der Chor in der Orchestra erscheint. Wo Aehnliches nöthig wird, ist entweder das Zusammenauftreten beider Theile vermieden worden, wie im Oidipus Kol., oder es findet nur am Schlusse des Stückes und auch da nur so statt, dass eine grosse Zahl von Menschen Bühne und Orchestra zugleich verlassen. In der Mitte des Stückes findet es nur bei dem Leichenbegängnisse der Alkestis statt. Alle diese Fälle unterscheiden sich demnach wesentlich von dem unsrigen, wo neben dem Chor in der Orchestra nur ein Einziger auf der Bühne erscheinen soll. Endlich spricht auch 126 entschieden dagegen. Eben hat Odysseus gesagt: *τὸν σκοπὸν πρὸς ναῦν ἀποστελῶ πάλιν* (nämlich denjenigen, von dem es 45 hiess: *τὸν οὖν παρόντα πέμψον εἰς κατασκοπήν***)), und fährt dann fort:

---

*) Im Beginne des Oidipus R. ist die Menge der Bittenden auch vom Anfange des Stückes da und stumm, aber zugleich auf der Bühne. Der Chor im Orestes tritt auch schweigend ein; aber ein langes Verstummen des in die Orchestra eingetretenen Chores ist ohne Analogie.

**) Hermann leugnet zwar die Identität beider, und versteht unter dem 125 genannten, *quem ipse (Odysseus) secum habebat ministrum.* Aber dies

καὶ δεῦρ', ἐάν μοι τοῦ χρόνου δοκῇτέ τι
καταισχολάζειν, αὐθις ἐκπέμψω πάλιν
τοῦτον τὸν αὐτὸν ἄνδρα.

Hier kann der Pluralis *δοκῖτε* nur auf den Chor gehen, und dieser muss also bereits anwesend sein. Behutsam und leise ist er wie Odysseus und Neoptolemos herangeschlichen, und wenn er darum bei seinem Erscheinen schweigt, so ist dieses ganz motivirt. Wann er erscheint, lässt sich freilich nicht bestimmt angeben; aber viel früher, als Odysseus seinen Entschluss zum Strande zurückzugehen mittheilt, wird es wohl nicht geschehen sein. Die anfängliche Bitte des Chores an Neoptolemos aber, ihm mitzutheilen, was er thun oder verbergen solle, bezieht sich darauf, dass er hierher zur Hülfe beschieden worden ist, und es ist also ganz natürlich, dass er wegen seines weiteren Verhaltens sich erkundigt. — Von der Voraussetzung, dass der Chor durch die Parodos in der Orchestra erscheine, abzugehen ist kein Grund da. Nur wer Neoptolemos und den Chor zusammen auftreten lässt, kann sich versucht fühlen, auch den Chor auf die Bühne kommen zu lassen. — Nicht alle jedoch, welche ein Auftreten des Chores durch die Parodos annehmen, lassen ihn auch dort, wie Kock p. 22 thut, verbleiben, sondern man hat auch angenommen, dass er von da auf die Bühne steige, da er, um die Höhle genau zu sehen, bis in die Höhle, wenigstens bis dicht an sie herangehen müsse. Aber in 144 fordert Neoptolemos den Chor nur auf, den Ort, wo Philoktetes wohnt, sich getrost anzusehen, nicht, in die Höhle zu gehen (*δέρκου θαρσῶν*). Ein Nähertreten zu derselben würde nur dann erforderlich sein, wenn *ἐσχατιαῖς* die Lage der Höhle im Hintergrunde der Skene bezeichnete. Da dies nicht der Fall ist, die Höhle vielmehr vor der Mittelthür der Skene sein muss, so enthalten die Worte des Textes nichts, was darauf schliessen liesse, dass der Chor auf das Logeion steigt. Die Worte 147 ferner *τῶν δ' ἐκ μελάθρων προχωρῶν* hat Hermann gewiss richtig mit *ὁδίτης* verbunden, so dass nicht daran zu denken ist, der Chor solle dem Neoptolemos von der Höhle her zu Hülfe kommen. Wäre der Chor bei der Höhle geblieben, so hätte er nicht sowohl darauf

---

geht nicht an; denn in dem Falle musste entweder Odysseus auf ihn als den seinigen hinweisen (*τόνδε*), oder das Pronomen possessivum (*μου*) durfte nicht fehlen. Das einfache *τὸν* kann nur auf die schon vorher als Wächter und Späher gebrauchte Person sich beziehen.

denken müssen, den Neoptolemos zu schützen, als sich selbst; oder man müsste beweisen, dass der überaus ängstliche Neoptolemos trotz seiner Angst weiter nach rechts hin vorgeschritten wäre, als der Chor. Neoptolemos hält sich aber, weil er den Philoktetes fürchtet, nahe der linken Seitenthür auf, und dorthin soll ihm der Chor von der Orchestra aus zu Hülfe eilen, wenn Philoktetes gegen ihn anrückt. — Aus den Worten 201 endlich, die zeigen, dass der Chor oder ein Theil desselben die Schmerzenslaute des Philoktetes früher hört als Neoptolemos, lässt sich nur ersehen, dass der Chor weiter nach rechts hin, also dem Philoktetes näher sich befindet, als Neoptolemos, nicht aber, dass er seinen Stand auf der Bühne hat. Es ist also keinerlei Veranlassung da, dass der Chor die Bühne betritt; und man kann sich um so weniger dazu veranlasst sehen, da kein Moment eintritt, das geeignet wäre, den Chor zum Verlassen der Bühne zu bewegen. 225 ist zwar der Chor über Philoktet's Erscheinen erschrocken; aber die Skene kann er, auch wenn er auf der Bühne wäre, in Folge dessen nicht verlassen, wenn er nicht dem von Neoptolemos erhaltenen Auftrage geradezu entgegen handeln soll. Demnächst schweigt der Chor ganz; erst 317 kommt er wieder zu Worte, und äussert nur sein Mitgefühl für Philoktetes. Weiterhin 391 wendet er sich im Gebet an die Allmutter Ge, wozu 507 ff. die Antistrophe ist. Ausserdem redet er nur noch wenige Worte 522 und 539, die eben so wenig als das, was neben ihm vorgeht, eine Aenderung in seiner Stellung hervorrufen können, und beginnt dann 676, nachdem das Logeion leer geworden ist, ein Stasimon; er muss also hier in der Orchestra sein, und doch ist kein Anlass dahin zurückzukehren sichtbar geworden, kein Grund, der ihn lange in Unthätigkeit auf der Bühne zurückgehalten haben könnte. Unter diesen Verhältnissen bleibt also nichts übrig, als den Chor seinen Standort in der Orchestra ruhig behaupten zu lassen, nachdem er von links her dort erschienen ist. Zögernd und um sich spähend, wie er angekommen ist, hält er sich anfangs in der Nähe der linken Parodos. Erst die Aufforderung des Neoptolemos, die Höhle genauer zu betrachten, veranlasst ihn bis in die Mitte der Orchestra vorzugehen, und sich dort dem Rande des Logeion zu nähern. Da Neoptolemos in diesem Momente weiter nach links hin steht, Philoktetes hingegen alsbald von rechts her sich nähert, so muss der Chor den Klageruf des unglücklichen Helden zuerst hören. Da aber ferner der Chor dem Philoktetes näher steht als Ne-

optolemos, so will Philoktetes sich zuerst an den Chor wenden. Dieser bebt aber zurück, während Neoptolemos aus den Reden des Philoktetes ersieht, dass keine Gefahr vorhanden ist, dem Philoktetes sich nähert und ihm antwortet. Ist die Stellung und Gruppirung der Personen in der Art, wie sie eben angegeben worden ist, so sieht man leicht ein, warum Neoptolemos den Chor anweist, ihm nöthigenfalls zu Hülfe zu kommen. Neoptolemos ist allein auf der Bühne: er hatte also allerdings Ursache sich für den Fall der Noth nach Hülfe umzusehen. Man begreift aber nun auch, warum 533 nur davon die Rede ist, dass Philoktetes und Neoptolemos, nicht Mehrere, in die Höhle gehen, ferner, warum Philoktetes dann 635 nur Neoptolemos auffordert; denn eine andere Person war eben nicht auf dem Lageion anwesend. — So wenig wie der Chor in der ersten Hälfte des Stückes auf die Bühne steigt, eben so wenig ist es in der zweiten der Fall, obgleich es auf den ersten Blick anders zu sein scheinen könnte. Als nämlich die Krankheit des Philoktetes auf's Höchste gestiegen ist, und er unter Angst und dem Ausströmen des Blutes aus der Wunde in Schlaf verfällt, sagt Neoptolemos 825: *ἀλλ' ἐσόμεσθ', φίλοι, ἕκηλον αὐτὸν, ὡς ἂν εἰς ὕπνον πέσῃ*, und man kann geneigt sein, diese Worte nicht auf die *θεράποντας*, die ihm etwa zur Seite stehen, sondern wegen der Anrede *φίλοι* auf den Chor zu beziehen. Die Aufforderung aber, den schlafenden Philoktetes nicht zu stören, scheint sogar zu fordern, dass der Chor oder einige aus dem Chore in der Nähe des Philoktetes sich befinden. Auch das demnächst folgende Schlaflied scheint vorauszusetzen, dass die Sänger sich in der unmittelbaren Nähe von Philoktetes befinden. Weiterhin, wo der Chor 833 zu Neoptolemos sagt: *ὦ τέκνον, ὅρα που σώσεις* u. s. w., und ihn auffordert, den günstigen Augenblick wahrzunehmen, und sich mit dem Bogen des schlafenden Helden aus dem Staube zu machen, scheint ebenfalls die Anwesenheit des Chores auf der Bühne erforderlich zu sein; denn die Worte konnten nur so gesagt sein, dass es wenigstens den Schein hatte, als seien sie leise ausgesprochen worden. Dazu kommt, dass der erwachende Philoktetes zu Neoptolemos sagt 879: *σύ μ' αὐτὸς ἆρον*, als ob noch Andere in der Nähe gewesen wären, die auch hätten zugreifen können: ferner dass Neoptolemos 887 das Anerbieten macht, den Philoktetes durch Choreuten forttragen zu lassen, worauf Philoktetes aber 890 wiederum nicht eingeht. Ja, es lässt sich endlich auch sehr wohl angeben, in welchem Moment der Chor die

Bühne müsse verlassen haben; es müsste dies nach 890 erfolgt sein, als Philoktetes die Beihülfe der Choreuten entschieden zurückgewiesen hatte, und sie sehen, dass sie auf dem Logeion nichts helfen können. Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, dass der Chor in seiner Gesammtheit in der Orchestra beständig verblieben ist, indem keiner der vielen Gründe es nothwendig macht, dass der Chor auf der Bühne sei. *Ἑάσωμεν φίλοι* kann Neoptolemos auch zum Chore sagen, als einige sich anschicken, zu ihm zu kommen; das Schlaflied kann sehr wohl in der Orchestra von Wenigen gesungen werden; der Rath (833) fortzugehen kann laut gegeben werden, weil Philoktetes nicht bei Sinnen ist und eben in Schlaf gesunken ist; die Ermahnung leise zu sprechen ist auch dann ganz angemessen, wenn die Redenden nicht dicht neben einander stehen; die Bitte des Philoktetes (879), dass Neoptolemos selbst ihn aufheben möge, nicht andere, ist dadurch motivirt, dass Philoktetes ihn gerade als allen Entsagungen gewachsen erfunden hat; 890 aber weist Philoktetes die Hülfe der Choreuten ab, damit nicht der Pestgeruch seiner Wunde sie auf den Gedanken bringe ihn zu verlassen. Nirgends ist also erforderlich, dass der Chor dem Philoktetes nahe trete; und sicher wird er demnach auch die Orchestra in der zweiten Hälfte des Stückes nicht verlassen haben. Wenn dagegen 1003 Odysseus den Befehl giebt, den Philoktetes zu fassen, so macht schon Schneidewin mit Recht darauf aufmerksam, dass dies zu Dienern gesprochen wird, die neben ihm stehen. Diese leisten eben sowohl hier Folge, wie 1054, wo sie den Philoktetes wieder loslassen. Ob der Diener zwei oder mehrere sind, hängt von der Lesart ab; Schneidewin billigt den Dualis.

Der Schlupfwinkel, von dem aus Odysseus 974 plötzlich erscheint, ist wohl an der linken Seitenthür zu suchen; hier mag Odysseus in der felsigen und vielleicht bebuschten Gegend gelauert haben, und es ist also nicht nöthig, noch eine besondere Thür um deswillen in der Scenerie vorauszusetzen.

Am Schlusse des Stückes kann der Chor freilich über die Bühne hin abziehen; aber nothwendig ist es keineswegs, wenn er auch sagt 1469: *χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς*. Auch wenn er durch die Parodos abzieht, geht er denselben Weg, den die Schauspieler von der Bühne aus durch die linke Seitenthür einschlagen, und mit ihnen zusammen, ein Fall, der namentlich am Schlusse der Stücke nicht selten eintritt.

Oidipus auf Kolonos.

Ort der Handlung ist ein Platz an dem bei Kolonos gelegenen Hain der Eumeniden. Der Hain nimmt daher die Mitte der Scenerie ein; er besteht vorzugsweise aus Oelbäumen (17, 701), ist aber zugleich von Lorbeergebüsch und Weinreben (16 χῶρος βρύων δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου) durchwachsen, und bildet hierdurch ein dichtes Gebüsch, wodurch, wie es im Stücke heisst, die Nachtigallen angezogen werden. Hingewiesen wird auch im Stücke auf das grasreiche Thal im Haine, in dem (155 ff.) durch das Zusammenfliessen von Quellen eine Art Sumpfteich sich gebildet hat; beides ist daher auch wohl den Zuschauern sichtbar gewesen. Sah man den Teich, so musste Jeder um so erwartungsvoller darauf achten, ob der blinde Oidipus da, wo er dem Haine sich nahet, oder in ihn hineingeht, dieser gefährlichen Stelle fern bleiben werde oder nicht. Der heilige Bezirk des Haines ist, damit er nicht von Fremden betreten werde, umgränzt. In welcher Weise dies aber geschehen ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit angeben, besonders weil 57 und 192 einer sehr verschiedenen Erklärung unterliegen. Es scheint ein wallförmiger Ring von nicht hohen unbehauenen Felsblöcken gewesen zu sein, und einer dieser Felsblöcke scheint es zu sein, auf den Antigone den von der Reise ermüdeten Vater sich niederlassen heisst (19). Aus 59 ist ferner mit Sicherheit zu entnehmen, dass eine Statue des Heros Kolonos sichtbar war*). Da Kolonos, wie demnächst bemerkt werden wird, sich an der rechten Seite der Bühne befinden muss, und die Fluren des Heros dem Haine benachbart sind (58): so scheint die Statue nach der Seite der Bühne hin (vielleicht gar an der rechten Periakte), welche den nahen Flecken Kolonos anzudeuten hatte, sich befunden zu haben; aber nicht als solide Statue (denn dazu liegt keine Veranlassung vor), sondern gemalt. Die Bedeutung der rechten Seitenthür, die nach Kolonos führen muss, ergiebt sich daraus, dass der einzelne Kolonaier, wie der aus der Heimath herbeieilende Chor nur von rechts her erscheinen können. Kolonos selbst ist also als in der Nähe der rechten Periakte liegend zu denken. Demnach

*) τόνδ' ἱππότην Κολωνόν. Kolster (de adornata Oidipodis Col. scena. 1846) p. 7 lässt die Statue das sogenannte Hyposkenion schmücken; von der Bühne aus habe man sie nicht gesehen, wohl aber sei dies für den in der Orchestra befindlichen Kolonaier der Fall gewesen.

kann auch von Athen, das man wenigstens theilweise in der Ferne erblickte, nur zwischen der rechten Periakte und dem Eumenidenhaine selbst, also in der Gegend der rechten Nebenthür, eine perspectivische Ansicht gegeben worden sein, die aber nur aus wenigen Andeutungen (der Akropolis mit deren Tempeln) bestanden haben dürfte. Links vom Hain, da wo der Weg nach der Fremde hinführt, kann Athen nicht erblickt worden sein; denn abgesehen davon, dass es einen Theil der Heimath bildet, so könnte auch der Kolonaier, welcher Theseus von der Ankunft des Oidipus benachrichtigt, nicht nach Kolonos und demnächst weiter nach Athen sich hinbegeben haben, wenn es diese Lage gehabt hätte. — An der linken Periakte geht der Weg nach der Fremde, nach Theben. Was zwischen ihm und dem heiligen Eumenidenhaine lag, scheint eine buschige, wenigstens eine mit Bäumen bestandene Ebene gewesen zu sein, wie sich später zeigen wird. — Dass das Heiligthum des Prometheus, wie Schneidewin annimmt, sichtbar gewesen ist, glaube ich nicht. Mag es auch in der Wirklichkeit gerade im Bereiche dessen, was die Scenerie darstellte, gelegen haben, daraus folgt nicht, dass es auch in der Scenerie wiedergegeben wurde. Wie spät die Hellenen selbst im Portrait sich bequemt haben, die individuellen Züge der dargestellten Personen wiederzugeben, wie sie dazu sich erst ganz allmählich verstanden haben, und zwar in viel späteren Zeiten, als die sind, in welche unser Stück fällt, ist bekannt. Um wie viel weniger werden sie demnach jede Zufälligkeit, die einer Gegend anhaftete, in die Scenerie aufgenommen haben! Nun wird aber die Sichtbarkeit von des Prometheus Heiligthum im Stücke nirgends vorausgesetzt; Prometheus selbst wird nur einmal (55) und zwar mit Poseidon zusammen genannt; was könnte demnach die Veranlassung gewesen sein, dass das Heiligthum des Prometheus dargestellt, das des Poseidon, der doch auch Schutzherr der Gegend war, nicht dargestellt worden wäre? Die Idee, dass die Scenerie die Gegend am Eumenidenhaine so dargestellt habe, wie sie zur Zeit des Sophokles aussah, muss schon darum verworfen werden, weil die Zeit der Handlung fast um ein Jahrtausend vor Sophokles fällt, und daher Jedermann von selbst begreifen musste, dass nicht alles, was später da war, auch im grauen Alterthume schon dagewesen, und zwar so dagewesen sei, wie es zur Zeit des Sophokles aussah. — Doch selbst dann, wenn man zugeben wollte, die Scenerie sei darauf berechnet gewesen, das Bild der Wirklichkeit im Gemälde darzustellen, wie dies

Schneidewin voraussetzt, war es möglich, dem Principe im vorliegenden Falle vollständig zu genügen? Schneidewin*) sagt in dieser Beziehung (pag. 9): „der Zuschauer wird als im nördlichen Theile des eigentlichen Hügels Kolonos befindlich gedacht, so dass Athen mit der Akropolis ihm zur Rechten sichtbar wird.“ Aber an der rechten Periakte kann Athen nicht sichtbar gewesen sein; denn hier lag zweifelsohne Kolonos in der Nähe, und die Periakte musste eine darauf sich beziehende Malerei tragen. Athen kann also nur links von der Periakte d. h. wie bereits angedeutet, in der Gegend der rechten Nebenthür gesehen worden sein. Wenn aber dies geschah (und die Handlung verlangt, dass dem so sei), so ist dies, man stelle und denke sich, wie man wolle, ein Widerspruch mit der Wirklichkeit. Der Weg von Theben führt durch Kolonos nach Athen in der Wirklichkeit so, dass Athen über Kolonos hinaus in der Richtung, welche der Weg bis Kolonos gehabt hat, liegt. War nun die Scenerie ein Abbild der Wirklichkeit, und der Weg von Theben her, wie es sein muss, an der linken Periakte angedeutet: so konnte Athen nirgends anders zur Darstellung gelangen, als an der rechten Periakte, und Kolonos, bei dem die Handlung vor sich geht, musste entweder gar nicht angedeutet werden, oder es musste gerade das Mittelstück der Scenerie bilden. Das letztere konnte nicht geschehen, weil der Chor dann nicht berechtigt war, durch die Parodos zu erscheinen; eben so wenig konnte es aber auch in der Darstellung ganz übergangen werden; denn auch dann fehlte die Berechtigung, den dort heimischen Chor von der rechten Parodos herkommen zu lassen. Wenn aber Athen nicht an der rechten Periakte bezeichnet werden konnte, und doch sichtbar sein musste, so ist schon einem Widerspruche der Scenerie mit der Wirklichkeit nicht mehr auszuweichen. — In ganz anderer Weise denkt sich Kolster (l. l. p. 6), dem Kock (p. 52 u. 53) folgt, die Scenerie. Sie lassen den Hain der Eumeniden die linke Seite der Bühne von der Mittelthür an einnehmen, an der andern Seite dagegen lässt Kolster einen allmählich sich senkenden Bergkamm bis an das rechte Ende der Bühne, wo Athen's Mauern und Thürme erblickt worden seien, hingehen. Wo bei

*) Auch Kolster huldigt diesem Principe, weshalb er (l. l. pag. 5) der Ansicht ist, dass der Fels, von dem der Ort πολυπρήων κολώνη genannt worden sei, dargestellt gewesen sei, *licet verbo de hac re poeta non monuerit.*

dieser Anordnung Kolonos liegt, finde ich freilich nicht angegeben; aber man kann nicht zweifeln, dass es an der linken Seite in der Nähe des Haines, wenn gleich den Zuschauern unsichtbar, gedacht werden muss. Da aber Kolonos der Schauplatz der Handlung ist, und, was aus der Heimath kommt, von rechts her erscheinen muss: so muss der Chor entweder von links her, d. h. aus der Fremde, kommen, oder er muss von rechts her auftreten, d. h. aus einer ganz anderen Gegend, als der, wo Kolonos liegt. Es genügt, diese eine Schwierigkeit hervorzuheben, um deutlich zu machen, dass die Scenerie in der Weise nicht kann angeordnet gewesen sein. — Genelli (pag. 61) entwirft von der Scenerie folgendes Bild: „in den Winkeln des Proskenion erheben sich die Ecken von zwei Felswänden so hoch, wie es die Skene erlaubt, und angezeigter Maassen aus Holz aufgebauet. Zwischen diesen bildet die Mitte die Oeffnung in's Thal der Eumeniden. Die Fortsetzung der Felswände zeigt sich im Gemälde der Katablemen, und darüber die weitere Aussicht in's Land: rechter Hand erblickte man wahrscheinlich einen Anfang der Stadt Athen, linker Hand aber schloss das Bild mit dem Meere. Reben rankten sich an die Felsen hinan, und die Thalöffnung zwischen den Felsenecken füllten grünende Bäume aus —, so dass in der Mitte ein dunkler Eingang blieb. Da dies lebendige Gewächse waren, und sie mithin in Gefässen aufgestellt werden mussten, die doch nicht sichtbar werden durften: so entstand aus der Bekleidung dieser Gefässe noch eine Erhöhung über dem Fussboden des Logeion. Was aber zwischen den Bäumen noch hätte durchblicken können, war hinter denselben mit dunkler bemalten Decken verhängt.“ Alles das scheint mir aber sehr wenig dem zu entsprechen, was man von der Einrichtung der Scenerie verlangen muss. Waren in den Winkeln des Proskenion Felsenwände aus Holz gezimmert, so wurde dadurch der Zugang zur Skene an beiden Seiten versperrt, zumal wenn die Felswände auch auf den Katablemen sich fortsetzen sollten; denn jede von den Seiten her führende Strasse hätte dann nur über die Felsenrücken zur Skene hinab führen können. Wie sich Genelli ferner noch eine Aussicht in's Land hinein über die nahen Felswände denkt, ist mir ganz unklar. Denn nahe und zugleich hohe Felswände verdecken alle anderen hinter ihnen liegenden Gegenstände, auch wenn dieselben sich in beträchtlicher Höhe befinden. Dass Athen nicht kann zur Rechten erblickt worden sein, ist schon bemerkt worden. Das Meer zur

Linken ist in jeder Beziehung störend. Abgesehen davon, dass nach den Angaben der Alten die linke Seite der Skene nicht die Küste und das Meer vorstellen soll: so ist das Meer in keiner Weise für die Handlung erforderlich, und es wird seiner im Stücke nicht gedacht. Die Thalöffnung, welche in der Mitte zwischen den Felsecken liegt, und, von grünen Bäumen erfüllt, in ihrer Mitte einen dunkeln Eingang zeigt, kann, wenn mich nicht alles täuscht, nur als eine düstere Schlucht sich darstellen. So beschreibt sie aber Antigone nicht; so kann sie, da von Felswänden im Stücke nichts gesagt wird, nicht gewesen sein. Gegen die lebendigen Gewächse und zwar Topfgewächse auf der Bühne ist vollends zu protestiren. Oelbäume, Lorbeer und Weinreben zog man begreiflicher Weise in Athen nicht in Töpfen; und hätte man sie in dieser Gestalt aufgetrieben, wie winzig und lächerlich hätte sich eine solche Decoration von wirklichen Bäumchen ausnehmen müssen, wenn man sie mit einer Coulissenwand vergleicht, auf der alte grosse Bäume mit dichtem Buschwerk dazwischen dargestellt waren! Wozu aber wirkliche Gewächse, wenn ein Gemälde weit bessere Dienste leistete? wozu schaffte man sich ohne alle Noth jenes beschwerliche Forträumen der Utensilien am Ende des Stückes? Wenn bei uns die Bühne mit vielerlei Dingen ausgestattet wird, so ist zum Aufräumen Zeit da, wenn alles am Ende des Stückes nach Hause geht; in Athen wurde nach Beendigung eines Stückes ein neues begonnen, bis die Nacht der Lust Grenzen setzte.

Dass Genelli (p. 71) seine Zweifel äussert, ob das Hyposkenion (er meint damit die vordere Wand des Logeion) mit Säulen und Statuen verziert worden sei, daran thut er sehr wohl. Wenn er aber an einer andern Stelle die Thymele in der Orchestra für den rohen Stein ausgiebt, auf den sich Oidipus gesetzt habe, so wird er dafür schwerlich Zustimmung finden. Genelli meint zwar, wenn Oidipus so recht unter den Augen der Zuschauer sitze, gewinne das Stück ungemein an Klarheit, indem dann die ganze Handlung in der Orchestra weile; aber ehe derlei behauptet werden kann, ist der Beweis dafür zu führen, dass die Schauspieler zum Theil in der Orchestra gespielt haben. Die Alten verneinen dies entschieden.

Thüren oder vielmehr Zugänge sind für das Stück fünf erforderlich; der nach Theben an der linken Periakte und der nach Kolonos an der rechten Periakte befindliche sind bereits genannt worden; ein dritter Weg ist auf Athen zu erforderlich, also an der rechten Nebenthür. Dass ein vierter in der Mitte

der Skene nothwendig, der fünfte in der Gegend der linken Nebenthür wahrscheinlich vorhanden war, wird sich im weitern Verfolge herausstellen. Wenn Kolster (l. l. p. 11) nur drei Thüren annimmt, so geschieht es von der Voraussetzung aus, dass die Bühne nicht mehr als drei Thüren gehabt habe; er lässt daher einen Theil der Personen durch die Orchestra her erscheinen. — Eine Veränderung der Scenerie findet in keiner Weise statt.

Ich wende mich nun zu dem Auftreten der Personen.

Der Chor tritt sicher von der rechten Parodos her in die Orchestra ein (so auch Schneidewin und Kock p. 52). Denn 1) bis 668, wo der Chor wegen des Stasimon in der Orchestra sein muss, tritt nichts ein, was ihn veranlassen könnte, inzwischen die Bühne zu verlassen. Er muss also von Anfang an in der Orchestra sich befinden. 2) Der Zweck, um dessentwillen der Chor erscheint, wird vollkommen erreicht, wenn er in der Orchestra auftritt. Er erscheint in Folge der ihm durch den einzelnen Kolonaier zu Theil gewordenen Anzeige, dass ein Fremder den heiligen Bezirk der Eumeniden betreten habe, um ihn von dort fortzuscheuchen. In der Orchestra befindet sich der Chor ganz in der Nähe des Hains; er kann hier längs des Randes des Logeion nach Oidipus, der sich verborgen hat, spähen; es ist also kein Anlass da, ihn um deswillen auf dem Logeion sein zu lassen. Dem Haine scheut er sich vielmehr nahe zu treten, weil derselbe den Eumeniden geweiht ist. 3) Die Worte 163 und 164 *μετάσταθ', ἀπόβαθι· πολλὰ κέλευθος ἑρπύει* weisen auf einen grössern Zwischenraum zwischen Oidipus und dem Chore hin. Dies ist eigentlich nur dann der Fall, wenn der Chor in der Orchestra ist (vergl. Kock l. l. u. den Scholiasten zu den angeführten Worten). Wäre der Chor auf der Skene, so wäre der Zwischenraum nur dann beträchtlich, wenn Oidipus etwa in der Mitte und der Chor an der Seite der Bühne sich befände. Der Chor aber, der schon nach Oidipus herumgesucht hat, kann nicht am Ende der Bühne stehen geblieben sein; Oidipus hingegen kann sich nur in der Mitte der Bühne niedergelassen haben, da er bleibt, wo er ist, und die Haupthandlung auch weiterhin sich um ihn konzentrirt; der Chor würde also, wäre er auf der Skene, dem Oidipus nahe sein. — Auffallen kann es nicht, dass der Chor durch die Parodos kommt, während der Kolonaier, der des Oidipus Anwesenheit zuerst bemerkt und seinen Landsleuten mitgetheilt hat, von der Skene aus sich entfernt hat. Denn der Zugang von

der rechten Periakte und der von der rechten Parodos führen zu demselben Orte hin. Etwas auffällig würde die Sache nur dann, wenn der zuerst sichtbar gewordene Kolonaier mit dem Chore zugleich in der Orchestra, und nicht auf dem Logeion wieder erschiene, oder allein auf dem Logeion, während der Chor in die Orchestra einträte. Dies hat der Dichter weislich vermieden; denn er hat den ersten Kolonaier von Kolonos weiter zu Theseus gehen lassen (297); er erscheint nicht mit dem übrigen Chore, und die den Chor bildenden Personen brauchen daher nicht genau den Fusstapfen ihres Gaugenossen zu folgen; sie wollen nur zum Haine hin, und dies erreichen sie vollkommen, indem sie in der Orchestra erscheinen. Nur wer die bei dem antiken Theater gültigen Lokalgesetze nicht berücksichtigt, kann demnach hier Anstoss nehmen*). — Die Bühne betritt der Chor, als Kreon Gewalt gegen Antigone und Ismene braucht. Kreon nämlich spricht 821 die Drohung aus, die Antigone so fortschleppen zu lassen, wie er Ismene 819 fortgeschleppt habe. Als er aber 828 Antigone erfasst, diese ausser sich ist, und Kreon der Aufforderung des Chors sie loszulassen nicht nachkommt, da feuern die einzelnen Choreuten einander an, auf Kreon einzudringen. Indess, unverzüglich auf die Skene zu steigen, damit beeilen sie sich nicht; sie sind alte kraftlose Greise, und sollen kräftigen, bewaffneten Männern entgegentreten; dies gäbe einen sehr ungleichen Kampf ab. Daher wird denn Antigone 844 fortgerissen, ohne dass eines handgreiflichen Widerstandes von Seiten des Chores gedacht wird. Inzwischen kann der Chor auch kein ganz unthätiger Zuschauer bleiben, er der nach Theseus' Gebot für die Sicherheit des Oidipus zu sorgen hatte (653). Er nähert sich daher, wenigstens zum Theil, dem Kreon, so dass dieser sich dadurch veranlasst sieht 856 zu sagen, er solle ihn nicht anrühren; worauf der Chor erwidert (857): *οὔτοι σ' ἀφήσω*. Beides, die Weisung fern zu

*) Kolster l. l. pag. 7 lässt den einzelnen Kolonaier durch die rechte Parodos darum abgehen, weil der Chor, den er rufe, von daher eintreten müsse; beide müssten denselben Weg einschlagen. Der Kolonaier sei von der linken Parodos her eingetreten (denn er unterhalte sich mit Oidipus aus einiger Entfernung), und sei also gar nicht auf das Logeion gekommen, sondern in der Orchestra verblieben. — Ich bemerke hierzu nur: der Kolonaier und der Chor können nicht von links, der erstere auch nicht in die Orchestra kommen. Der Kolonaier muss auf dem Wege, auf dem er gekommen ist, wieder abtreten. Der Weg durch die Parodos und der an der anstossenden Periakte befindliche sind ein und derselbe Weg.

bleiben, wie die Antwort, hat nur Sinn, wenn der Chor wenigstens in einzelnen seiner Mitglieder dicht bei Kreon sich befindet und Hand an ihn gelegt hat. Erfolgt nun demungeachtet kein Festhalten des Kreon, trifft letzterer vielmehr Anstalten, auch den Oidipus mit Gewalt fortzuführen (874), so ist das kein Beweis gegen die Anwesenheit des Chores auf der Bühne. Der Chor ist der bewaffneten Schaar gegenüber zu ohnmächtig, als dass er es hindern könnte, und im Bewusstsein seiner Schwäche ruft er 884 seine Landsleute zu Hülfe, in Folge dessen Theseus erscheint. Hierauf entfernen sich die auf die Bühne gestiegenen Choreuten wieder einzeln und langsam von der Bühne; denn ein längeres Bleiben auf ihr ist für den Chor nicht motivirt, und die Choreuten haben um so mehr Zeit, sich allmählich wieder zurückzuziehen, weil Theseus eine ziemlich lange Rede hält. Das im Ganzen sehr passive Verhalten des Chores während Kreon's Gewaltthat ist aber, wie bereits auch bemerkt worden ist*), nicht nur durch das Alter der Choreuten bedingt, sondern auch vom Dichter beabsichtigt, um den Haupterfolg dem Theseus vorzubehalten. Am Ende des Stückes zieht der Chor auf dem Wege, auf welchem er gekommen ist, ab, also durch die rechte Parodos; denn er hat durchaus keinen Anlass auf die Skene zu steigen, und jede Hinweisung, dass er etwas der Art thut, fehlt.

Oidipus tritt von Antigone geführt im Anfange des Stückes von der linken Seitenthür her auf; denn er kommt aus der Fremde. Anderer Ansicht sind Kock und Kolster (p. 9); sie glauben, dass Oidipus durch die *porta regia*, also die Mittelthür eintritt. Dies verstösst aber gegen die für das antike Theater bestehenden Localgesetze, und eine Analogie dazu wird sich wohl nicht auffinden lassen; denn das Auftreten des Aias im zweiten Acte des gleichnamigen Stückes durch dieselbe Thür geschieht in Folge einer schon vollbrachten Reise oder Wanderung; er tritt nicht auf, er steht da. Kommt überdies Oidipus durch die Mittelthür, so wird der Eumenidenhain dadurch auf die eine Seite der Skene gerückt, und die gesammte Haupthandlung geht dann nicht in der Mitte des Logeion, sondern an einer Seite desselben vor sich. — Nachdem Oidipus aufgetreten ist, entzieht er sich den Augen der Zuschauer vor seinem letzten Scheiden nur noch einmal, nämlich da als der Chor bei seinem Auftreten ihn sucht. Oidipus sagt, als er hört, dass

*) Schneidewin p. 23.

Menschen nahen, zu Antigone (114): κρύψον κατ' ἄλσος; und da er gleich anfangs bis gegen die Mitte der Skene vorgeschritten ist, so wird er auch in jener Gegend sich verbergen; er wird in das dort befindliche Gebüsch d. h. hinter den das Gebüsch darstellenden Vorhang getreten sein*). — Dass aber ein Ausgang in der Gegend der Mittelthür wirklich vorhanden war, ersieht man aus der Scene, in welcher sich Oidipus von der Skene ganz entfernt. Das Orakel hatte ihm als Ort seines Todes die Stelle angewiesen, wo er gastliche Aufnahme bei den Eumeniden finden würde (seine Worte sind: θεῶν σεμνῶν ἕδραν λάβοιμι καὶ ξενόστασιν 90). Da der Ort, wo die Eumeniden walten, der ihnen heilige Hain ist, so muss sich Oidipus auch zuletzt in ihn begeben, als er 1541 sich zum letzten Gange anschickt. Nun liegt aber der Hain an und neben der Mittelthür; er muss also auf letztere losgehen. Denn ginge er mehr nach rechts oder links hin, so geriethe er auf die zu den Menschen hinführenden Wege, das Orakel erfüllte sich nicht, und das Grause, was der Gang des Oidipus auf dem geheimnissvollen Wege hat, fiele weg. Ein Weg an der Mittelthür ist also nicht zu entbehren, und auf ihm entfernt sich Oidipus mit seinen Töchtern und Theseus, festen Schrittes den ebenen Pfad des Vordergrundes verlassend, und zwischen Felsen, Bäumen und Sumpflöchern in das Dunkel des Hains sich hineinbegebend. Dass der Bote bald nach dem Abgange, später die Töchter des Oidipus und Theseus desselben Weges auf die Skene zurückkehren, versteht sich von selbst (vergl. Kolster p. 10).

Ismene, die dem Vater von Theben nachgeeilt ist, muss natürlich 324 von der linken Seitenthür her auftreten. Sie hat die Reise in Begleitung eines Dieners gemacht (334), und Antigone sieht sie auf einem Aitnaiischen Rosse (313) herankommen. Auf der Bühne zeigt sich Ismene allein, nicht das Ross, noch der sie begleitende Diener. Wäre der letztere sichtbar gewesen, so war es überflüssig, dass sie sagte, sie sei in dessen Begleitung gekommen. Den Anblick des Rosses aber den Zuschauern zu gewähren, dazu liegt kein Motiv vor. Wäre sie zu Ross vor den Zuschauern erschienen, so hätte es nur in der Orchestra geschehen können; hier hätte sie (wie Kolster in der That annimmt, vergl. p. 9 und 10) erst absteigen müssen, ehe

*) Kolster (p. 8) lässt den Oidipus durch die linke Thür der Skene, wo der Hain war, verschwinden; denn er nimmt nur drei Thüren an.

sie zu dem Vater und der Schwester eilen konnte. Dies wäre aber bei der aufgeregten Gemüthsstimmung, in der sie erscheint, nicht geeignet gewesen, das Pathos zu erhöhen. Sie tritt demnach allein und zu Fuss ein, während vorausgesetzt wird, dass der Diener hinter den Coulissen bei dem Pferde verblieben sei. — Schwieriger scheint es, mit völliger Sicherheit anzugeben, wohin Ismene sich entfernt, als sie dem Vater aus der Quelle Wasser holen will (505). Hätte der Weg nach Theben, auf dem Ismene gekommen war, dahin geführt, so hätte der Chor, als er ihr den Weg zur Quelle beschreibt, nur diesen zu nennen brauchen. Das thut er aber nicht. Andererseits muss der Weg sich doch an der linken Hälfte der Skene befunden haben, da der von Theben herzueilende Kreon Ismene, bevor er die Skene betritt, auf ihrem Wege dahin oder an der Quelle selbst abfängt. Daraus scheint sich zu ergeben, dass der Weg zur Quelle durch die linke Nebenthür geführt hat; und hat es damit seine Richtigkeit, so ist also auch die fünfte Skenenthür in Anwendung gekommen. Damit dass Ismene die linke Nebenthür benutzt, stimmt aber auch noch eine Andeutung, welche das Stück darbietet. Der Chor sagt, Ismene solle gehen *τοὐκεῖθεν ἄλσους τοῦδε* (des Eumenidenhains); und wenn sie auf dem Wege weitere Belehrung brauche, so finde sie dieselbe unterwegs; denn *ἔστ᾽ ἔποικος ὃς φράσει*. Dies kann doch wohl nur heissen, Ismene solle an der linken Seite des Eumenidenhaines, wo sie Menschen treffen werde, also ausserhalb des heiligen Bezirkes, hingehen zu der entgegengesetzten Seite des Haines. Ob dieser Weg durch eine offene Gegend oder durch Gebüsch führte, ist nicht gesagt. Da aber Ismene ihre Bereitwilligkeit nach jenem Orte hinzugehen mit den Worten *χωροῖμ᾽ ἂν εἰς τόδε* (nämlich *ἄλσος*) kund giebt, so ist wohl der Schluss erlaubt, dass die Strasse neben dem Eumenidenhaine durch Buschwald hinführte. — Aus dem Gesagten ergiebt sich von selbst, dass Kreon von Theben her nicht durch die linke Seitenthür eintritt, sondern durch die linke Nebenthür*). Dass

*) Kolster (p. 10) lässt Kreon durch die linke Parodos in die Orchestra eintreten, und von da auf die Bühne steigen, während seine Begleiter in der Orchestra beim Chore verbleiben sollen. — Analogien für den Eintritt aus der Fremde durch die Nebenthür sind das Eintreten des Polymestor in der Hekabe, des Paidagogos im Orestes, der gefangenen Hellenen in der Taurischen Iphigeneia, zum Theil des Hirten im Oidipus R.; vergl. auch das bei der Elektra des Euripides in der Hinsicht Bemerkte.

der Weg, auf dem Kreon eintritt, nicht der ist, auf welchem Oidipus im Beginne des Stückes, ebenfalls aus Theben kommend, erscheint, kann nicht ein Einwurf dagegen sein; denn es führten aus Athen, wie Theseus 900 bemerklich macht, mehrere Wege dahin, die sich erst allmählich mit einander vereinigten.

In Bezug auf das Auftreten von Theseus ist zu beachten, dass er 553 sagt, er komme *ταυτῶν ὁδοῖς ἐν ταῖσδ' ἀκούων*, dass Oidipus anwesend sei. Als er 667 sich entfernt, sagt er weder, was ihn dazu bestimmt, noch wohin er gehen will. Als er aber in Folge des durch Kreon's Gewaltthat entstehenden Tumultes 886 zurückkehrt, sagt er, er sei durch den Lärmen gestört worden *βουθυτοῦντα ἀμφὶ βωμὸν ἐναλίῳ θεῷ, τοῦδ' ἐπιστάτῃ Κολωνοῦ*, wozu der Scholiast bemerkt, der Dichter habe es so angeordnet, damit Theseus leicht und schnell erfahren konnte, was auf der Skene vorging, und damit er alsbald zur Stelle sein konnte. 897 sendet Theseus einen Diener *πρὸς τούσδε βωμούς* (die trotz des Pronomens nicht sichtbar sein können) mit dem Befehle, dass alle von da zu Fuss und zu Ross aufbrechen und suchen sollten, dem Kreon die Töchter des Oidipus wegzunehmen; sie sollten zu dem Ende bis dahin eilen, wo die zwei nach Theben führenden Wege sich vereinigten (900 *σπεύδειν ἔνθα δίστομοι μάλιστα συμβάλλουσιν ἐμπόρων ὁδοί**), und er selbst bricht mit Kreon in gleicher Absicht dahin auf, geht also durch die linke Seitenthür ab. — Aus alle dem ergiebt sich klar, dass das Kommen und Gehen von Theseus nicht durch die rechte Seitenthür, sondern durch die rechte Nebenthür erfolgt. Käme und ginge Theseus durch die rechte Seitenthür, so fiele es auf, warum die zur Verfolgung von Kreon's Leuten ausgesendeten Krieger nicht über die Bühne kommen. Nur wenn Theseus von der rechten Nebenthür her eintritt, wenn der Opferplatz, zu dem derselbe sich begiebt, und von dem herkommend er erscheint, in der Nähe dieser Thür, also auf dem von Athen nach Kolonos führenden Wege, sich befindet, erklärt es sich, warum die den Feinden Nachsetzenden nicht über die Bühne eilen; sie umgehen den Eumenidenhain in geringer Entfernung vom Schauplatze der Handlung. Das erste Auftreten des Theseus durch die rechte Nebenthür ist aber dadurch motivirt, dass der Kolonaier ihn nicht in Athen, sondern auf dem Wege zum Opferplatze, der durch

*) Wozu der Scholiast bemerkt: *ὡς σχιστῆς οὔσης ὁδοῦ ἐκεῖσε.*

Bäume oder eine gebüschreiche Gegend den Zuschauern verborgen ist, angetroffen hat*).

Von eben daher, durch die rechte Nebenthür, erscheint auch Polyneikes; denn vor seinem Auftreten hat er sich am Altare des Poseidon (1158) befunden. Auf demselben Wege tritt er auch ab, als er sieht, dass er seinen Zweck nicht erreicht, um sich wieder mit seinem Heere zu vereinigen**). Wo sein Heer sich befindet, geht aus dem Stücke selbst nicht mit Sicherheit hervor.

Dass der einzelne Kolonaier 31 von der rechten Seitenthür her erscheint, und 80 dahin abgeht, dass Antigone 846 nach der linken Seitenthür hin abgeführt wird***), eben dahin Theseus mit Kreon 1044 abgeht, von da Theseus mit den Töchtern des Oidipus 1099 zurückkehrt, versteht sich von selbst.

Am Schlusse des Stückes verspricht Theseus der Antigone, die versuchen will mit der Schwester den Mord ihrer Brüder zu hindern, sie nach Theben zu senden. So eilig dies auch geschehen muss, so schlägt Antigone doch nicht von der Skene aus den nach Theben führenden Weg ein. Denn Theseus macht keine Anstalt, den Schwestern alsbald eine Begleitung zu geben, oder anderes für die Reise Erforderliche anzuordnen, obgleich er sich erboten hat, alles für sie zu thun, was ihnen ersprieslich sein werde. Sie verlassen daher die Bühne mit Theseus durch die rechte Nebenthür, und begeben sich mit ihm zunächst nach Athen.

Die Vorzeichen für die Todesstunde des Oidipus sind ein dreimaliges Donnern (1456, 1462, 1479) begleitet von Blitzen.

---

*) Kolster p. 10 lässt den Theseus zuerst durch die rechte Seitenthür auftreten, demnächst durch die *porta regia* fortgehen, durch letztere gegen Kreon dem Chore zu Hülfe kommen, hierauf durch die Orchestra und die linke Parodos den Leuten Kreon's nachjagen, und durch die *porta regia* zurückkommen, nachdem er den Zuschauern unsichtbar um den Eumenidenhain herumgeritten sein soll.

**) Denn aus der Vergleichung von 1325, 1371 und 1400 mit 1312 ergiebt sich, dass Polyneikes noch auf dem Zuge gegen Theben von Argos her begriffen ist; er kann also auch nicht direct von der Skene den nach Theben führenden Weg einschlagen, sondern muss auf dem Wege, auf dem er erschienen ist, wieder abgehen. — Kolster lässt den Polyneikes durch die *porta regia* ein- und abtreten.

***) Kolster meint freilich (l. l.), dass Antigone durch die Orchestra und die linke Parodos fortgebracht werde; natürlich lässt er sie dann auch später mit Ismene auf demselben Wege zurückkommen.

Ohne Zweifel ist dergleichen auch den Zuschauern hörbar und sichtbar geworden. Aber darum ist es nicht erlaubt, 1477 ἀμφίσταται zu erklären mit: wegen der schwarzen Gewitterwolken, die den Chor umziehen. Dergleichen mag in einem Opernhause thunlich sein; im antiken Theater konnte der in der unbedeckten Orchestra stehende Chor nicht von Wolken umhüllt werden.

Die Hiketiden des Aischylos.

Der Ort der Handlung ist eine hügelichte Gegend an der Küste von Argos (113, 747); sie ist öde, ohne Wohnungen der Menschen; dagegen befindet sich in ihr ein Altar*) (330) und in dessen Nähe ein Hain (492). Einer der Hügel, der die anderen an Höhe überragte, oder durch seine Lage sich dazu eignete, wird als Warte benutzt (683). Die Stadt Argos war nicht sichtbar, obgleich Droysen und Donner entgegengesetzter Ansicht sind; denn der von daher kommende König bedient sich eines Wagens (161), Danaos ferner erbittet sich, um bis zur Stadt zu gehen, eine Begleitung zu seiner Sicherheit 476; beides wie die Verlassenheit und Abgeschiedenheit von den Bewohnern des Landes, in der die Danaiden sich befinden, lässt vermuthen, dass die Stadt weiter abliegt, als dass sie in der Ferne hätte dargestellt werden können. — In Bezug darauf, ob das Meer sichtbar war, gehen die Ansichten ebenfalls auseinander; Droysen und Donner nehmen dies an. Nun erblickt freilich Danaos 683 ἀπὸ σκοπῆς das herankommende Schiff der Aigypter; aber da nur er es von der Höhe aus, die er erstiegen hat, sieht, die Danaiden es nicht sehen, so scheint sich daraus zu ergeben, dass die Zuschauer es noch weit weniger sehen konnten. Wenn dagegen die Danaiden 704 von der Eile der Aigypter sprechen, so sind sie entweder inzwischen auch auf die Warte gestiegen, oder der Dichter lässt sie das mittlerweile näher gekommene Schiff selbst vom Logeion aus erblicken; aber ein Beweis dafür, dass auch die Zuschauer

*) Dieser Altar scheint die κοινοβωμία (209) zu sein, auf welcher die ἀγώνιοι θεοί (318, 340, 229) verehrt wurden, und war, wie es scheint, mit den Relieffiguren oder Symbolen des Zeus, Apollon, Poseidon, Hermes, vielleicht auch der Artemis geschmückt. Droysen freilich lässt die Thymele in der Orchestra mit den Bildern des Apollon und Hermes, ferner mit dem Dreizacke Poseidon's geschmückt sein. Auch Geppert (p. 151) versetzt die κοινοβωμία in die Orchestra.

es gesehen haben, ist diesen Worten ebenfalls nicht zu entnehmen. Was aber besonders gegen die Darstellung desselben in der Scenerie zu sprechen scheint, ist, dass es nur an der linken Seite, von woher der Chor aufgetreten sein muss, konnte erblickt werden; dies wäre aber gegen das bekannte Gesetz, welches das Meer an die rechte Seite der Bühne hin verlegt, gewesen. So bleiben nur die Stellen 794 und 713 ff. übrig, die man für diese Frage heranziehen könnte. Aber die Worte der zuerst genannten Stelle sind, wenn nicht verdorben, doch so dunkel, dass ich nicht wage auf sie einen Beweis zu gründen; einer Schlussfolge aus der zweiten Stelle muss man sich aber darum begeben, weil es einleuchtend ist, dass nicht alles, was die Danaiden dort aufzählen, von den Zuschauern kann gesehen worden sein; ein Schluss auf das, was die Scenerie wirklich zeigte, ist also aus ihnen nicht zu entnehmen.

Was die Vertheilung der in der Scenerie sichtbaren Gegenstände anlangt, so muss man wohl davon ausgehen, dass Danaos und dessen Töchter nur von links her als Fremde erscheinen können; die linke Seitenthür wird also zur Küste führen, die rechte hingegen wird den nach Argos zu gehenden Weg zeigen. Die Mitte der Scenerie mochte wohl die *χοινοβωμία* zeigen; denn in der Nähe des Altares entwickelt sich zum grossen Theile die Handlung. Links davon, der Küste zugewendet, lag alsdann der als Warte benutzte Hügel, rechts von der Mitte der im Stücke genannte Hain; Hügel, Bäume und Gebüsch mögen ausserdem auch anderwärts an der Scenerie vorhanden gewesen sein*). Ausser den zwei Seitenthüren ist keine erforderlich, falls nicht etwa Danaos am Anfange des Stückes noch durch einen anderen Zugang erschien. Eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein.

Was nun zuvörderst den Chor der Danaiden anlangt, so zeigt die anapästische Parodos, dass er durch die Parodos, natürlich die linke, einzieht, und da das an die Parodos sich schliessende Stasimon nichts enthält, was ihn zum Verlassen der Orchestra**) bestimmen könnte, so muss auch dieses in der

*) Weil in dem Stücke nur geringe Andeutungen in Bezug auf die Scenerie vorkommen, sucht Geppert (p. 151) dieselbe durch die Angaben des Pausanias über jene Gegend im Einzelnen näher zu bestimmen. Es scheint mir dies gewagt, um so mehr da der Fluss Erasinos der einzige Gegenstand ist, der den Hiketiden und dem Pausanias gemeinsam ist.

**) Droysen und Donner lassen die Danaiden auf der Thymele Platz nehmen.

Orchestra gesungen worden sein. Als dagegen Danaos 175 ihn heisst sich mit den Bittzweigen am Hügel der *ἀγώνιοι θεοί* niederzulassen, und der Chor seine Geneigtheit dazu ausspricht 194, muss der Chor die Orchestra verlassen; denn der Hügel, auf dem der Altar (176) der genannten Götter liegt, kann nur auf der Skene sich befinden. Der Chor steigt demnach nun auf die Bühne. Dort bleibt er fortan, wie aus 220, 318, 339, 398, 408, 414 hervorgeht; dort müssen die den Chor bildenden Jungfrauen sein, als sie drohen, sich an den Götterbildern aufzuhängen (446); ja selbst die Mahnung (492), in den nahen Hain zu gehen, kann sie, wie es scheint, nicht dazu bringen, den sie schützenden Ort zu verlassen. Der folgende (508 beginnende) Chorgesang, der mit einem Gebete anhebt, muss demnach von den Danaiden auch auf dem Logeion gesungen worden sein. Warnt sie doch auch Danaos selbst 744 *ἀμελεῖν θεῶν ἀρωγήν*; sie müssen sich also noch bei dem Altare befinden. Noch weniger können sie in dem hierauf folgenden (747) Chorliede, worin sie ihre Angst vor den herannahenden Aigyptern aussprechen, sich entfernen. So trifft sie denn, und darauf weist auch die weitere Handlung hin, der Aigyptische Herold auf der Bühne. Dieser droht nicht nur 849, sie bei den Haaren zu fassen; der Chor ruft auch 829 *βία, βία*; ja der Herold legt auch Hand an einzelne derselben; denn 852 sagt eine der Danaiden: *ἄγει με*; und dass er gewaltthätig gegen sie verfährt, ergiebt sich aus den Worten 873: *διωλόμεσθ'· ἄελπτ', ἄναξ, πάσχομεν* (vergl. 879). Da erscheint der König von Argos, der Aigyptische Herold entfernt sich (918); 921 heisst sie der König zur Stadt abgehen, und es bereitet sich die Schlussscene vor; die Jungfrauen und deren Dienerinnen ordnen sich, und nach dem 984 beginnenden Chorliede ziehen sie ab. — Aus alle dem ergiebt sich mit völliger Sicherheit, dass der Chor, den Anfang des Stückes ausgenommen, während der ganzen Dauer der Handlung auf der Bühne verweilt; und von der Bühne aus zieht derselbe am Schlusse des Stückes durch die Seitenthür ab, indem Danaos, der nicht in die Orchestra hinabsteigen kann, sich an der Spitze des Chores befindet.

In welchem Aufzuge der König Pelasgos dem Orte der Handlung sich nähert, sagt Danaos 166 ff.

ὁρῶ κόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ·
σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἀξονήλατοι·
ὄχλον δ' ὑπαπιστῆρα καὶ δορυσσόον

λεύσσω ξὺν ἵπποις καμπύλοις τ' ὀχήμασιν·
τάχ' ἂν πρὸς ἡμᾶς τῆσδε γῆς ἀρχηγέται
ὀπτῆρες εἶεν.

so bestimmt und deutlich, dass in Bezug darauf eigentlich jede Frage überflüssig zu sein scheint. Dennoch ist sie es nicht; denn daraus, dass Danaos dies alles sieht, folgt keineswegs, dass es auch die Zuschauer sehen. Ja man muss sehr zweifeln, dass dergleichen möglich, wenigstens erlaubt war, indem sonst Wagen mit Rossen, Reisigen, eine Schaar Schildbewaffneter d. h. ein Aufzug hätte erscheinen müssen, dergleichen sich sonst nirgends findet. Ferner ist es auffällig, dass das Absteigen und später das Aufsteigen des Königs auf seinen Wagen nicht, wie es sonst zu geschehen pflegt, erwähnt wird, dass der König an die grosse Zahl seiner Begleiter keine Befehle Halt zu machen oder sich marschfertig zu halten u. a. dergl. ergehen lässt, dass ein Aufsteigen des Königs aus der Orchestra nach der Bühne (denn auf der Bühne kann nicht ein Wagen, geschweige mehrere und zugleich mit ihnen Reiter erscheinen) nirgends erwähnt wird. Die Bedenken gegen den den Zuschauern sichtbaren Aufzug mehren sich aber noch dadurch, dass der König, wenn er einmal zu Wagen erschienen ist, nicht nur auf demselben zur Stadt nebst seiner ganzen Begleitung zurückkehren, sondern auch, als er das zweite Mal wiederkommt, in gleicher Weise erscheinen muss. Denn das zweite Mal gilt es, bewaffnet und gerüstet Feinden, von denen er gehört hat, entgegen zu treten. Hier durfte also die kriegerische Umgebung keinesfalls fehlen, wenn sie früher da gewesen war; — und doch, es wird das zweite Mal auch nicht einmal eines Wagens gedacht. Nimmt man dazu, dass es in allen andern Tragödien nur äusserst selten vorkommt, dass ein Wagen erscheint, dass es jedes Mal nur ein einziger ist, der in das Theater einfährt, dass sonst nie ein Wagen benutzt wird, um den auf ihm Erschienenen zu seinem Wohnorte zurückzuführen: so tritt noch weit mehr heraus, wie ganz anomal der Aufzug hier ist. Hier sollen es mehrere Wagen, eine Zahl Reiter, viel Volks sein, was nicht nur ein Mal erscheint und abzieht, sondern noch ein zweites Mal in ganz gleicher Weise zum Vorschein kommen, und dann sich entfernen soll. Das widerstreitet dem, was das antike Drama sonst zeigt, so durchaus, dass ich fest glaube, der König erscheint im Theater nicht zu Wagen. Danaos sieht ihn freilich mit grossem Gefolge dem Orte der Handlung sich nähern, aber an diesem Orte tritt er von wenigen Be-

gleitern umgeben zu Fuss (484) auf, und zwar nicht in der Orchestra, sondern auf der Bühne. Es ergiebt sich damit von selbst, warum von einem Hinan- und Herabsteigen des Königs, von seiner Begleitung so wenig, das zweite Mal gar nicht, die Rede ist; es wird die antike Einfachheit, die am äusseren Schmuck, wo er entbehrlich war, kein Gefallen fand, gewahrt, und das Erscheinen des Königs stimmt alsdann ganz zu der Einfachheit der theatralischen Scenerie, welche im Stücke sich vorfindet.

Da das Auftreten des Herolds von links her keinem Zweifel unterliegt, so handelt es sich nur noch darum, wann und wo Danaos erscheint. Droysen und Donner sind der Ansicht, dass er sich unter dem Chore der Danaiden befinde, mit ihnen zusammen auftrete und während ihres Gesanges die Gegend durchspähe. Es dürfte schwer sein, eine andere Ansicht mit Entschiedenheit geltend zu machen, da ihr nichts Erhebliches entgegensteht. Nur das fällt auf, dass Danaos, wenn er mit dem Chore zu gleicher Zeit erscheint, überaus lange stumm auf der Bühne verbleiben muss, und zwar so lange, wie sich sonst nirgends unter ähnlichen Verhältnissen bei einem Schauspieler finden dürfte. Für wen dies nun ein entscheidendes Moment ist, der wird sich mehr dazu neigen, den Danaos erst gegen Ende des Chorgesanges erscheinen, und dann seine Ermahnungen an die Töchter alsbald beginnen zu lassen. Danaos hat in diesem Falle die Umgegend so lange durchspäht, und es ist dann sogar möglich, dass er nicht durch die linke Seitenthür eintritt, sondern dass er etwa von dem Hügel aus, der einen trefflichen Ort zur Umsicht darbot, vielleicht aus einer dritten Thür, etwa der linken Nebenthür, erschien. Auf diese Weise wird auch dem ausgewichen, dass Danaos auf der Bühne erscheint, während die ihn begleitenden Töchter durch die Parodos eintreten.

Dass die Danaiden von ihren Dienerinnen begleitet sind, ersieht man aus 946, wo der König zu den Danaiden sagt:

> τάσσεσθε, φίλαι, δμωΐδας οὕτως,
> ὡς ἐφ' ἑκάστῃ διεκλήρωσεν
> Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν·

und es entsteht nun die Frage, was die Sklavinnen bis zu Ende des Stückes, wo sie zu ihren Herrinnen sich ordnen, gethan, und wo sie sich befunden haben. Hermann nimmt ihnen jede Mitwirkung bei den Chorgesängen, indem er selbst in den Worten (992): ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ μέλος das Wort ὀπαδοί nur

auf Personen des Chores bezieht, so dass hier ein Theil des Chores den andern auffordern soll, in den Gesang mit einzustimmen. Das Wort ὀπαδοί als Vocativus aufzufassen sei *indecorum*, und dem widerstreite das ganze Gedicht. Voss dagegen theilt 1019 und weiterhin noch Mehreres den Mägden zu, wie auch Droysen von ihnen die zwei letzten Strophen und zwei Zeilen vorher singen lässt. In der That findet sich auch bis 992 nichts in dem, was der Chor singt und spricht, vor, was mit einiger Sicherheit den Dienerinnen zugesprochen werden könnte, weil es für sie mehr als für die Herrinnen sich eignete. Aber auch in alle dem, was von da dem Chore bis zum Schlusse zufällt, lässt sich nichts auffinden, was den Dienerinnen mit Bestimmtheit zuzutheilen wäre. Unter solchen Umständen aber kann man nicht glauben, dass die Dienerinnen während der Handlung unthätig schon in der Gesellschaft ihrer Herrinnen sich befunden haben; und die Aufforderung des Königs, dass jede Dienerin zu ihrer Herrin herantreten soll, kann sich also nicht bloss auf dieses sich Ordnen beziehen, sondern muss auch ein Herantreten derselben zum Chore in sich schliessen*). Bis dahin mögen sie wohl den Zuschauern wenig oder gar nicht sichtbar an der Seite des Logeion gestanden haben.

Prometheus.

Der Schauplatz der Handlung ist fern im Skythenlande in einer durchaus öden Felsgegend, in der namentlich ein hoher, zackiger, steil abfallender Felsberg sich auszeichnet, der gerade in der Mitte der Bühnenwand sich befinden muss (5, 56, 142, 147, 20, 15, 117, 1021). Droysen und Donner bezeichnen die Scenerie zwar als ein felsiges Meeresufer in der Art, dass man links die offene See, rechts wildes Geklüft gesehen habe; aber dem ist schwerlich beizustimmen. Wäre das Meer sichtbar gewesen, so hätten auch Okeanos und die Okeaniden von dorther d. h. auf irdischen Pfaden erscheinen müssen. Dies ist aber nicht der Fall; denn die Okeaniden schweben durch die Luft herzu 128 ff., 280, 124, 135 (u. vergl. Kock p. 20), und Okeanos kommt ebenfalls auf einem geflügelten Rosse durch die Luft (288, 396), nirgends wird auf das Meer als auf einen sicht-

*) Droysen und Donner beziehen den Befehl des Königs darauf, dass die Mägde sich zu den Halbchören der Danaiden in zwei Halbchöre schaaren sollen.

baren Gegenstand hingewiesen, und nur so viel ist also richtig, dass dasselbe in keiner grossen Ferne zu denken ist. Auf dem Kiessande des Meergestades sieht sich nämlich Io 570, als sie in der Nähe des Prometheus ist, herumgetrieben, und, was evidenter ist, die Okeaniden haben das Eisengeklirr von Prometheus Anschmiedung in ihren Grotten und Höhlen vernommen 133. — Um die Seite der Heimath und Fremde zu bestimmen, liefert das Stück keine andere Andeutung, als die, dass Okeanos und die Okeaniden aus der Nachbarschaft her erscheinen. Beiderlei Wesen werden demnach von rechts her sichtbar geworden sein, und das Meer selbst ist rechts von der Bühne, da wo es auch nach Pollux zur Darstellung kommen soll, zu denken. Dazu kommt, dass, wenn Okeanos und die Okeaniden nicht von rechts her auftreten, kein anderes Wesen von daher, von der Seite der Heimath, erscheinen würde, ein Fall, der seines Gleichen nicht in sämmtlichen Hellenischen Dramen hätte.

Um die Zahl der Thüren, die gebraucht werden, zu bestimmen, ist es nöthig darüber in's Klare zu kommen, wie Io und Hermes erscheinen. Denn da Prometheus mit Hephaistos, Kratos und Bia in der Höhe (über der Mittelthür auf einem Balcon) erscheinen, die Okeaniden und Okeanos durch die Luft herzukommen, so bedürfen diese keines der gewöhnlichen Bühnenzugänge. Dass hingegen Io, sie, die rastlos auf der Erde umherirrt*), auf irdischen Pfaden anlangen muss, hat noch Niemand bezweifelt. Aber auch Hermes kommt ohne Zweifel zu Fusse und zwar auf der Erde an, wiewohl Droysen **) und Donner ihn ebenfalls mit Heroldsstab und Flügelschuhen versehen durch die Luft daherschweben lassen. Denn eine Andeutung, dass er durch die Luft sich nahe, wie dies bei Okeanos und den Okeaniden so stark hervorgehoben wird, fehlt ganz; er wird ferner des Zeus Läufer (945 *τὸν Διὸς τρόχιν*) genannt; er eilt mit den Aufträgen des Zeus überall leicht hin, was bedarf er daher noch einer besonderen *μηχανῆ*, um auch hierher zum Orte der Handlung zu gelangen? — Weiter aber gilt es erst zu untersuchen, ob Io und Hermes auf ebener Erde, oder,

*) *οἶστρος πλανᾷ νῆστιν ἀνὰ τὰν παραλίαν ψάμμον* 570, u. vergl. 600.

**) Droysen meint, dass die ihn tragende Maschine etwa vor der Mitte der Bühne in der Luft schwebend bleibt, während Geppert p. 182 Anm. 1 annimmt, dass er in gewöhnlicher Weise, aber durch die linke Parodos erscheint.

wie vielleicht vermuthet werden könnte, in der Höhe, auf Anhöhen oder Spitzen der Berge, erscheinen. Letzteres scheint in der That bei Hermes der Fall zu sein; denn als Bote des Zeus muss man erwarten, er werde bis in die Nähe des Prometheus kommen; auch würde ein Zwiegespräch zwischen ihm und Prometheus, wobei der eine hoch oben an einer Felsenklippe, der andere tief unten an dem Felsen steht, wie für die Gruppirung störend, so für die Illusion nicht vortheilhaft sein. Sodann erklärt sich auch nur dann, wenn Hermes auf der Höhe der Felsen erscheint und dort verbleibt, in ungezwungener Weise, wie er, als die Felsen mit Prometheus zusammenstürzen, plötzlich verschwinden kann. Befände er sich beim Beginne der Katastrophe auf dem Logeion, so müsste er, nicht Prometheus, es sein, der die göttlichen Strafgerichte meldete; er könnte sich nicht stumm und eiligst von dort entfernen; denn es sähe das wie eine Flucht aus, und wäre es auch, indem man den Gott eiligst fortlaufen sähe, um der hereinbrechenden Zerstörung zu entweichen. Hermes würde eine Rolle spielen, die ihm als Gott wenig angemessen wäre. Befindet er sich dagegen in der Höhe auf einem der Felsen, so erfolgt sein Verschwinden plötzlich, sobald die Felsen erbeben; der unangemessene Rückzug des Gottes wird vermieden; das Verschwinden ist da, wo die Felsen, auf oder neben denen er steht, erbeben und zusammenbrechen, vollständig motivirt, und es leuchtet ein, warum die Rolle, der Interpret des grausig hereinbrechenden Schicksals zu sein, nicht dem Hermes, sondern dem Prometheus zufällt. Wenn Prometheus die Okeaniden bei ihrem Erscheinen nicht sehen kann, sondern nur das Rauschen ihrer Flügel vernimmt, dagegen den Hermes herannahen sieht, so ist dies daher zu erklären, dass die Okeaniden oberhalb des Prometheus in der Höhe erscheinend ihm anfangs verborgen bleiben müssen, während Hermes mehr zur Seite desselben, vielleicht gar etwas niedriger als Prometheus' Stellung ist, sich zeigt, und durch keine vorstehenden Felsen dem Prometheus die Aussicht nach ihm hin entzogen ist. Von einer Thür aber, deren Hermes bei dieser Art des Auftretens sich bedient, kann dann begreiflicher Weise keine Rede mehr sein, und so bleibt diese Frage bloss noch in Bezug auf Io zu beantworten. Hier kann ich nun nicht umhin von vorn herein auszusprechen, dass, wenn alle andern Personen des Stückes nicht durch Thüren der Bühne auftreten, es sehr unwahrscheinlich ist, dass Io allein einer solchen sich bedient. Viel-

mehr ist es unter solchen Verhältnissen wahrscheinlicher, dass der Dichter auch sie, die durch Länder und über Meere, durch Wüsten und über Gebirge hinwegeilt, ebenfalls in der Nähe des Prometheus auf einer Berghöhe werde erscheinen lassen. Nun heisst es freilich 570, dass sie von der Bremse getrieben am Meeresstrande herumirre; aber dass dies nicht in eigentlichster Bedeutung zu fassen ist, kann Niemandem entgehen. In dem Momente, wo sie bei Prometheus verweilt, wird sie von der Bremse nicht weiter getrieben, und so braucht auch das Herumirren am niedern Strande nicht gerade auf jenen Moment bezogen zu werden. Dazu kommt, dass sie, als sie dem Prometheus gegenüber steht, sagt (748): *οὐκ ἐν τάχει ἔρριψ' ἐμαυτὴν τῆσδ' ἀπὸ στυφλοῦ πέτρας.* Dieser Entschluss, sich vom Felsen in die Tiefe zu stürzen, von einem Felsen, auf den sie mit *τῆσδε* hinweist, erhält erst Bedeutung und Kraft, nicht wenn Io am Fusse desselben sich befindet und noch hinaufklettern müsste, um ihren Entschluss ausführen zu können, sondern wenn sie schon auf demselben ist und jeden Augenblick und alsbald sich von da herabstürzen kann. Man darf also wohl auch in Bezug auf Io behaupten, dass sie ebenfalls in der Höhe erscheint, und auch sie benutzt dann keine der gewöhnlichen Bühnenthüren. Es wird mithin im ganzen Stücke keine einzige derselben gebraucht. — Hat es aber damit seine Richtigkeit, und wird das Logeion von keinem Schauspieler betreten, ein Fall, der freilich ohne alle Analogie in der Tragödie wie in der Komödie ist, dann kann man sich auch in Bezug auf die Okeaniden nicht dabei beruhigen, dass sie aus der Höhe herabschweben, sondern man muss die bestimmtere Frage stellen: schweben sie zur Orchestra oder zum Logeion herab, oder bleiben auch sie in der Höhe? In der That spricht alles dafür, dass das letztere der Fall ist. Ich will nicht besonders hervorheben, wie entfernt der Chor, wenn er auf dem Logeion oder in der Orchestra ist, von den übrigen Schauspielern ist; nicht dass er dem Leidenden, zu dessen Tröstung er erschienen ist, möglichst sich nähern muss; denn vielleicht war beides wegen der für das Hellenische Theater bestehenden Gesetze nicht zu ändern; aber eine erhebliche Schwierigkeit, der man nicht ausweichen kann, wenn der Chor am Boden des Theaters ist, fällt weg, wenn er in der Höhe, in der Nähe des Prometheus, sich befindet, und sie muss daher besonders bei der vorliegenden Frage in Erwägung gezogen werden. Gegen den Schluss des Stückes hin fordert nämlich Hermes den Chor auf

sich zu entfernen, bevor die Felsen mit Prometheus zusammenstürzen. Der Chor will aber davon nichts wissen. Als jedoch das Beben der Felsen beginnt, Hermes plötzlich fort ist, da ist Prometheus der einzige, dessen Anwesenheit sich noch in Worten bemerklich macht; auch der Chor ist verschwunden, und es wird seiner nicht weiter gedacht. Er ist fort; denn war er noch anwesend, so würde ihm die Rolle zugefallen sein, die Zuschauer auf die gewaltige Naturrevolution aufmerksam zu machen; er thut es nicht, er ist also nicht mehr gegenwärtig. Befand er sich in dem Momente, wo er verschwindet, in der Orchestra oder auf dem Logeion, so konnte er nur entweder versinken, oder fortlaufen, oder nach der Höhe hin entrückt werden. Zu letzterem hätte es einer μηχανή bedurft; aber selbst wenn er diese bei der grossen Verwirrung in der Natur, die ihn umgab, ruhig oder hastig besteigen konnte (es ist beides nicht recht dem Chore unter solchen Umständen angemessen), lautlos und stumm konnte er nicht vor den Augen der Zuhörer in die Höhe schweben; er hätte das solenne Schlusswort der Tragödie sprechen müssen, nicht der leidende und untergehende Prometheus. Aber lautlos konnte er auch nicht zu Fusse enteilen; denn die Probe von Geschwindigkeit, die seine Füsse dabei abgelegt hätten, hätte wenig zu dem Grausen, was um ihn her herrschte, gestimmt. Noch weniger konnte er, ein grosser Chor, mit einem Male plötzlich in die Erde hinabsinken. So wird man denn unwiderstehlich auch in Bezug auf ihn darauf hingewiesen, dass auch er den Boden des Theaters nicht erreichte, sondern irgendwo in der Höhe verblieb. War dies der Fall, dann konnte, dann musste er, wie Hermes, beim Schwanken und Zusammenstürzen der Felsen eiligst und darum lautlos sich entfernen, plötzlich verschwinden; und das konnte er nur, wenn er in der Höhe war. Es bedurfte dann nichts, als dass eine vielleicht Wolken darstellende Coulisse vor ihm aufgezogen oder niedergelassen wurde, oder dass er durch Zurücktreten oder Herunterbücken sich den Augen des Publikums entzog. Da es aber endlich auch nicht an noch mehreren bestimmten Hinweisungen auf seine hohe Stellung fehlt, wie z. B. 130, wo der Chor sagt: ἥδε τάξις προσέβα τάνδε πάγον, und, als er den Wagen verlässt, 283: ὀκριοέσσῃ χθονὶ τῇδε πελῶ: so wird man wohl davon abstehen müssen, ihn bis in die Orchestra (denn für ein Verweilen auf dem Logeion lässt sich kein irgend haltbarer Grund auffinden,) herabsteigen zu lassen. Ist aber der Chor in der Höhe verblieben, so ist das Erschei-

nen von Io und Hermes in der Höhe dadurch auf's neue und noch mehr gesichert.

Dass das antike Theater darauf eingerichtet war, eine Handlung lediglich in der Höhe vorgehen zu lassen, bedarf nach dem, was über dessen Einrichtung im Allgemeinen gesagt worden ist, kaum der Erinnerung. Waren die höheren Stockwerke mit fortlaufenden Gallerien versehen, so versteht es sich von selbst, dass Chor und Schauspieler auf ihnen auftreten konnten. Aber auch dann, wenn in dem höheren Stockwerke je fünf Balcone neben einander lagen, genügten diese vollkommen, um einen Prometheus aufzuführen. Prometheus befand sich auf dem höchsten Balcon in der Mitte der Bühnenwand, Okeanos und die Okeaniden liessen sich wahrscheinlich auf den Balconen der rechten Seite nieder, Io und Hermes verblieben auf denen zur Linken von Prometheus.

Wie die Schwebemaschine beschaffen war, auf der Okeanos erschien, weiss ich nicht anzugeben. In Bezug auf Prometheus hat Hermann (p. 55 seiner Noten) überzeugend dargethan, dass der angeschmiedete Held eine Puppe ist; der Schauspieler, welcher die Rolle des Prometheus durchzuführen hatte, befand sich hinter der Puppe; und da der angefesselte Held sich nicht bewegen konnte und durfte, und man die Bewegung der Gesichtsmuskeln oder deren Starrheit nicht sehen konnte, so hatte es keine Schwierigkeit, die Rolle des Helden auf diese Weise unter zwei Gestalten zu vertheilen. Weil aber eine Puppe den Prometheus vertrat, so konnte auch die Darstellung der Schlussscene keinerlei Schwierigkeit veranlassen. Die Puppe wankt, dreht sich und stürzt mit den die Felsen zeigenden Coulissen so, dass beide oder wenigstens Prometheus zuletzt ganz verschwindet, d. h. Prometheus versinkt in den Tartarus, oder ein Abgrund verschlingt ihn, wie Donner und Droysen, mehr die Bedeutung des Ereignisses als das Factum selbst aussprechend, es angeben.

In wie weit das Erdbeben dargestellt worden ist, lässt sich im Einzelnen nicht mit Sicherheit bestimmen. Das Erbeben des Bodens 1085 liess sich leicht im Schwanken der Coulissen darstellen, das Rollen des Donners konnte leicht nachgemacht werden, auch die Staubwirbel liessen sich wohl sichtbar machen, vielleicht durch Rauch. Ob aber auch das Zucken der Blitze zum Vorschein gekommen ist, lasse ich dahingestellt; und wenn es 1091 heisst, dass der Aether mit dem Pontos *συντετάραχται*, so ist dies von dem Standpunkte dessen, der es sagt, und von

dem Gefühle aus, in dem er es sagt, zu beurtheilen. Von einer den Worten entsprechenden Darstellung kann da nicht die Rede sein*).

Plutos.

Ort der Handlung ist der Platz vor dem Hause des Chremylos, eines armen Landmannes. Danach ist zu bestimmen, wie sein Wohnhaus, welches die Mitte der Scenerie einnahm, aussah (231). Die weitere landschaftliche und wirthschaftliche Umgebung des Hauses ist für die Handlung gleichgültig und lässt sich auch aus dem Stücke nicht ersehen**). Die linke Seitenthür bildet den in die Fremde führenden Weg, die rechte Seitenthür zeigt den nach der Heimath gehenden. In der Gegend der linken Nebenthür, ja vielleicht bis zum Wohnhause hin (415) mag wohl Gebüsch oder ein Hain, durch den ein Weg vermittels der linken Nebenthür führte, sich befunden haben. Der durch die rechte Nebenthür gehende Weg führte zum Tempel des Asklepios. Es werden also fünf Thüren gebraucht; eine Veränderung der Scenerie tritt nicht ein.

Plutos, Chremylos und Karion treten durch die linke Seiten-

---

*) Die Okeaniden lässt Droysen auf zwei Wagen vor dem Felsen des Prometheus herüber und hinüber schweben, und den Okeanos auf seinem gaukelnden Flügelmeerrosse durch die Luft hereinreiten. Aber das Gaukeln des Rosses und die Zweizahl der Wagen möchten sich schwer erweisen lassen. In Bezug auf den Wagen, in welchem die Okeaniden erscheinen, weist Geppert p. 180 die Vorstellung, dass der Wagen Flügel gehabt habe, mit Recht ab, weil Flügel nur einem belebten Wesen, nicht einer Maschine zukommen. Auch die Bespannung desselben mit mythischen Wesen verwirft er nicht ohne Grund. Dagegen ist es nicht zu billigen, dass er den Okeaniden Flügel beilegen, und sie dann noch auf einer Flugmaschine will ankommen lassen; denn eines von beiden, die Flügel oder die Flugmaschine, ist entbehrlich. Da aber ein voller Chor schwerlich ohne eine Maschine, auf der er steht, durch die Luft schweben kann, so wird man diese nicht entbehren können. Sie war wohl mit Wolken an der den Zuschauern zugekehrten Seite umkleidet; wenigstens weisen darauf die auch von Geppert angeführten Worte des Scholiasten hin.

**) 772 sagt Plutos, dass Attika ihn aufgenommen habe; und Athen mag vielleicht nicht gar fern vom Schauplatze zu denken sein; aber dass es auch in der Ferne sichtbar gewesen sei, lässt sich weder hieraus, noch aus Anspielungen, wie sie 330, 338, 407 und anderwärts sich finden, folgern; denn die Verspottung Athenischer Verhältnisse zieht sich durch alle Stücke des Aristophanes hindurch.

thür aus Delphoi kommend auf (8, 12, 32). Nachdem sie in der Nähe von des Chremylos Hause angelangt sind, geht Karion durch die rechte Seitenthür ab, um die Bauern aus der Umgegend herbeizurufen (ξυγγεώργους 223). Plutos und Chremylos dagegen gehen 252 in das Haus. Das ganze Theater wird dadurch für einen Augenblick leer, bis Karion 253 mit den Landleuten von rechts her erscheint. Da er zusammen mit dem Chore erscheint, so kommt er wie der Chor auf die Bühne, von wo letzterer sich, als Karion 321 in das Landhaus hineingeht, mit der Parodos (vergl. 316) in die Orchestra hinabzieht. Dass der Chor im weitern Verfolge nicht auf der Bühne ist, zeigt besonders die Scene mit der Penia; denn in ihr greift der Chor in keiner Weise in die Handlung ein, wie man erwarten müsste, wenn er auf der Bühne wäre; überall sind es nur die zwei auf der Bühne befindlichen Personen, welche vor der Penia fliehen, (417, 419, 429, 433, 437, 440, 441 u. s. w.) nicht der Chor, der, wäre er auf der Bühne, auch suchen müsste sich der Penia zu erwehren. — 322 kommt Chremylos aus seinem Hause, und Blepsidemos von rechts her 334, wie es scheint (vergl. 338) durch die Seitenthür (aus der Stadt her). Da die 415 erscheinende Penia dem Chremylos den Weg vertritt, als er in sein Haus gehen will, so kommt sie wohl aus der linken Nebenthür (vergl. die Scholien zu 415). Sie entfernt sich 612 auf dem Wege, auf dem sie erschienen ist; Chremylos dagegen und Blepsidemos gehen 626 nach der rechten Nebenthür hin ab. Ehe Chremylos die Bühne verlässt, trägt er dem Karion auf, Stromata herauszubringen und den Plutos zum Tempel des Asklepios zu führen. Dies muss auch demnächst während des folgenden Chorgesanges vor den Augen der Zuschauer geschehen sein. — Nach dem Chorgesange kommt Karion 627 vom Tempel des Asklepios her, und 641 tritt die Frau des Chremylos aus dem Hause. Letztere geht 769 wieder ins Haus zurück, als Karion dem geheilten Plutos durch die rechte Nebenthür 770 entgegen geht. Nach dem Chorgesange erscheinen 771 Plutos und Chremylos, 788 findet sich dazu des letzteren Frau, die aus dem Hause kommt, und 801 gehen alle in das Haus hinein. — Nach dem nächsten Chorliede kommt 802 Karion aus dem Hause, und 823 findet sich bei ihm ein Bürger mit einem Sklaven, 850 Blepsidemos mit einem falschen Zeugen, wie es scheint, von der rechten Seitenthür her, ein, durch welche Thür, wenn die eben angeführte Annahme richtig ist, 933 der Zeuge, 950 Blepsidemos sich entfernt. Die Anderen

gehen 958 in Karion's Haus. Hierauf folgt wieder ein Chorlied, und nach demselben kommt 959 eine Alte von der rechten Seitenthür her, 965 Chremylos aus dem Hause, endlich 1042 ein Jüngling ebenfalls von der rechten Seitenthür her, und alle gehen 1096 in das Haus des Chremylos. — Nach einem andern Chorliede kommt 1097 Karion aus dem Hause, an das Hermes 1099 geklopft hat (letzterer tritt wohl aus dem Gebüsch um die linke Nebenthür), und zieht sich 1170 mit Hermes in's Haus zurück. — Demnächst erscheint 1171 ein Priester des Zeus, wohl von der rechten Seitenthür her, zugleich Chremylos aus dem Hause. Letzterer lässt alsbald durch die im Hause befindlichen Personen den Plutos 1193 zum Tempel der Athena abführen, und ist selbst dabei gegenwärtig. Da der Chor sich dem Zuge anschliessen will und es nöthig findet (1208) dazu ἀναχωρεῖν εἰς τοὔπισθεν, so müssen wohl alle Schauspieler in die Orchestra hinabziehen, und von hier aus durch die rechte Parodos vom Chore begleitet (1209 δεῖ γὰρ κατόπιν τούτων ᾄδοντας ἕπεσθαι) sich entfernen.

Bei den von rechts herzutretenden Personen hält es schwer mit Sicherheit zu bestimmen, ob sie der rechten Nebenthür oder Seitenthür sich bedienen. Wenn man das Herzueilen von mancherlei Menschen auf einem und demselben Wege in der Eirene, den Vögeln, den Wespen, den Acharnern hiermit vergleicht, so muss man geneigt sein, auch die hier Herzueilenden von einer Strasse, der Hauptstrasse aus der Stadt herkommen zu lassen.

Lysistrate.

Das Stück zerfällt in zwei Acte*); der Schauplatz im ersten Acte, der bis 253 sich erstreckt, ist ein mit Häusern umgebener Platz in Athen, dessen eine Seite namentlich durch die Scenerie dargestellt wird. Das Haus der Lysistrate nimmt die Mitte, das der Kalonike die um die rechte Nebenthür befindliche Räumlichkeit ein. Die linke Seitenthür stellt die in die Fremde führende Strasse dar, die linke Nebenthür eine Strasse, die nach auswärts von Athen, nach Attika führt. Die rechte Seitenthür weist auf die Stadt Athen hin. Die Akropolis ist, weil 241 keine Hinweisung auf sie giebt, wohl nicht sichtbar gewesen. Die Thüren werden, wie sich aus Vorste-

*) So auch Geppert p. 160.

hendem ergiebt, sämmtlich gebraucht. Ob Veränderungen in der Scenerie während des ersten Actes eintreten, ist nicht ganz sicher, wie sich alsbald zeigen wird.

Im Anfange des Stückes tritt Lysistrate aus ihrem Hause*), Kalonike v. 5 aus dem ihrigen; 65 und 66 kommen andere Frauen auf die Bühne, in denen sich zwei Parteien unterscheiden lassen. Sie kommen also schwerlich durch eine Thür, sondern durch mehrere, und zwar die links gelegenen Thüren, weil sie aus der Fremde her erscheinen. Myrrhine, die unter ihnen sich befindet, aber aus Attika ist, tritt wohl durch die linke Nebenthür ein. Lampito kommt (77) aus Lakedaimon, wohl mit andern 244 genannten Frauen. Bei ihrem Auftreten tritt sicher keine Drehung der linken Periakte ein, da die Gegend, aus der früher von dort Eintretende kamen, nicht genauer bezeichnet ist. Weiter tritt auf 85 Lampito, aus Boiotien, 90 eine Frau aus Korinthos (die 184 anwesende Skythin ist wohl eine Sklavin Lysistrate's) und 244 geht Lampito nach Lakedaimon ab. Wird nun hier die linke Periakte 85, 90 und 244, also dreimal gedreht? und zwar so, dass 244 wieder die von Anfang an dagewesene Decoration der Periakte, die 77 namentlich den Weg, der nach Lakedaimon führt, bedeutete, zum Vorschein kommt? Ich weiss für das überaus häufige, wie für das sehr schnelle (85 und 90) Umwenden der Periakte keine ausreichende Analogie beizubringen; es ist ferner auffallend, dass eine schon dagewesene Decoration durch fortgesetztes Drehen wieder zum Vorschein kommt; aber einen starken Beweis für das Drehen sehe ich darin, dass nach zweimaligem Umwenden der dreiseitigen Periakte die zuerst von ihr dargebotene Ansicht von neuem zum Vorschein kommen muss, wenn noch eine weitere Drehung stattfindet. Es braucht also ein rückwärts Umwenden der Periakte nicht einzutreten; und der Dichter scheint mir daher das öftere Drehen gerade deshalb nöthig gemacht zu haben, um wieder zu der ersten Darstellung der Periakte zurückkehren zu können.

Das Geschrei der Weiber, welches hinter der Skene er-

*) Nach Genelli p. 248 kommt Lysistrate im Anfange aus der Gastthür auf der Seite nach der Fremde, und geht der Kalonike, die von der Seite der Heimath herkommt, entgegen, und hinab in den Dromos. Lampito ferner soll von einer anderen Seite her erscheinen als Myrrhine. Er scheint ferner auf p. 255 schon von Anfang an die Akropolis als das Object der Scenerie anzusehen.

folgt (200), zeigt an, dass sie (241) die Akropolis eingenommen haben, und 253 entfernen sich alle Frauen von der Bühne, um die Akropolis*) den Männern abzusperren; sie gehen also nach rechts hin ab. Das gesammte Theater wird auf diese Weise leer, und es tritt nun eine Verwandlung der Scenerie ein. Die neue Scenerie stellt die Akropolis von Athen**) dar; die Mitte der Scene wird von den Propylaien eingenommen (482, 487 ff.). Wie nahe am Felsen der Burg auch die Pansgrotte mag gewesen sein (721), sichtbar ist sie so wenig gewesen (911, 721) wie der Tempel der Chloe (835).

Der Chor der Greise tritt 254 durch die rechte Parodos (288) auf. Er will eine Art Scheiterhaufen aufhäufen 269, um die Weiber zu verbrennen. Einzelne tragen daher Kohlen in Töpfen oder Pfannen; die Kohlen werden 293 angeblasen, es raucht tüchtig 295, 297, 305, 312, 319; ja die Flamme schlägt auf 306***); und die Greise müssen, um den Frauen, die in der Akropolis sind, auf den Hals zu rücken, aus der Orchestra auf das Logeion steigen (302, 309). Inzwischen eilt von rechts 319 ein aus Frauen bestehender Chor aus Athen her den in der Burg befindlichen Frauen zu Hülfe, und zwar indem sie durch die rechte Seitenthür auf die Bühne kommen 353 (dieser Ansicht ist auch der Schol. Rav.). Es sind also nun zwei Chöre auf dem Logeion, der der Greise und der Frauen; und dass der letztere dem ersteren nahe, also auf der Skene ist, ersieht man nicht nur aus 357, wo vom Prügeln die Rede ist, sondern auch aus 377 ff., wo die Frauen die Männer begiessen wollen, aus 362 und 366, wo sie die Männer zum Handgemenge herausfordern, aus 657 u. s. w. — Der Probulos kommt 387 mit mehreren Trabanten von rechts her, Lysistrate aus der Burg 430 †) mit einigen anderen, deren Zahl 456 noch zunimmt. Nachdem der Probulos (602) übel zugerichtet sich entfernt hat 610, um

---

*) 246 εἰσιοῦσαι fasst Geppert p. 163 in der Bedeutung: abgehen, nicht: hineingehen, indem Lysistrate sich nicht vor der Akropolis, sondern in einer Strasse von Athen befinde. — Aber warum soll Lysistrate nicht sagen: „lasst uns jetzt in die Burg hineingehen", wenn die Scenerie eine nahe der Burg liegende Strasse darstellte?

**) Genelli meint, sie habe das Aussehen irgend eines weiblichen Badehauses zu Athen gehabt (p. 255).

***) Sie wollen die Kohlen brennend erhalten, um später die Fackeln daran in Brand zu stecken 315.

†) Ueber die Balgerei mit den Skythen vergl. Beer p. 86 ff.

in die Stadt zu gehen, begiebt sich auch Lysistrate 613 in die Burg zurück. Hierauf folgt ein Wortwechsel zwischen dem Chor der Frauen und dem der Greise bis 705. Der Chor der Greise ist inzwischen höchst wahrscheinlich nicht mehr auf der Bühne; denn es folgen bald ganz bestimmte Anzeichen dafür, dass er in der Orchestra sein muss, und doch fehlt später ein Anlass, der den Chor zur Veränderung seines Standortes bringen könnte. Er muss also 461, wo Lysistrate zum Kampfe gegen die Skythen andringt, und wo es selbst diesen gewaffneten Kriegsleuten schlecht ergeht, sich in die Orchestra zurückgeschlichen haben. Dies ist auch die Ansicht des Scholiasten zu dieser Stelle*). Aber auch nur dann, wenn die Greise zu der angegebenen Zeit das Logeion verlassen haben, fällt es nicht auf, dass sie in der nächsten Scene unthätig sind und an keinen weitern Angriff auf die Burg denken. — 706 tritt Lysistrate, demnächst drei andere Frauen 728, 735 und 742 aus der Burg; 780 kehren alle vier in die Burg zurück. Dass die Chöre zu der Zeit einander nahe sind, zeigt 797, wo ein Alter ein Weib küssen, diese ihn deshalb schlagen will (vergl. auch 823); da es aber bloss Gesänge der Chöre sind, in denen dies vorkommt, die Handlung nicht fortgeht, so erklärt sich alles dies auch, wenn von den Chören der eine auf der Bühne, der andere in der Orchestra ist. Ueberdies zeigt die Zote 823 ff. ganz bestimmt, dass die Weiber einen höheren Standpunkt als die Männer haben. Dadurch wird auch die Unthätigkeit der Weiber von 829 an erklärt; denn dass sie da sind, zeigt die Scene 1014 ff., aus der sich zugleich auch ergiebt, dass sie auf der Bühne, nicht in der Orchestra sind.

829 und 833 werden Lysistrate, Myrrhine und bald auch andere (844) auf der Mauer**) der Burg sichtbar (vergl. 864 und die Scholien zu 864); Kinesias dagegen kommt 845 aus Athen von rechts her mit einem Sklaven, der 908 mit dem kleinen Kinde wieder zurückgeht. Mit Kinesias verhandelt Lysistrate, nachdem die anderen Frauen sich in die Burg zurückgezogen haben (*ἀπέλθετε* 844), bis sie 864 (*καταβᾶσα* ***) sich bereit erklärt, seine Frau Myrrhine zu rufen. Sie entfernt sich nun, und Myrrhine erscheint anfangs auf der Mauer, später indem

*) (*Τοῦτο*) *ὡς τῶν ἀνδρῶν πεφευγότων.*

**) Es geschieht dies, indem die Frauen auf die an der Skenenwand befindlichen Balcone heraustreten.

***) Vergl. 873, 874, 884.

sie aus der Burg tritt 889. Nachdem Myrrhine ihren Mann zum Besten gehabt hat, wobei sie zwischen 914 und 947 sechs Mal in die Burg hineingeht und zurückkehrt, entfernt sie sich 951 nochmals, und Kinesias kehrt 979 wieder nach Hause zurück, falls der Probulos der nächsten Scene wirklich ein anderer ist als Kinesias, was Beer (p. 92), wie es scheint, mit Recht in Abrede stellt. — 980 tritt von der linken Seitenthür her ein Spartanischer Herold auf, und geht 1013 wieder nach links hin ab, während der Probulos oder Kinesias sich nach rechts hin entfernen.

In der 1014 beginnenden Scene begiebt sich der Weiberchor vom Logeion 1021 zum Männerchor, indem die Frauen vielleicht nach und nach in die Orchestra hinabsteigen. Die Vereinigung ist 1042 geschehen (vergl. die Hypothesis, 1022, 1024, 1026, 1035 und 1036). 1074 kommen Spartanische Gesandte von links, 1086 ein Athener von rechts, 1108 Lysistrate aus der Burg; und nachdem Lysistrate die Parteien versöhnt und zum Frieden vermocht hat, sagt sie 1182: *νῦν οὖν ὅπως ἀγνεύσετε, ὅπως ἂν αἱ γυναῖκες ὑμᾶς ἐν πόλει ξενίσωμεν, ὧν ἐν ταῖσι κίσταις εἴχομεν.* Hier geht *ἁγνεύειν* nicht auf die Gesandten, auf die es nicht passend wäre, sondern, wie auch Seeger richtig bemerkt, auf die von den Weibern begossenen Männer, auf den Männerchor, und *αἱ γυναῖκες* sind demnach nicht nur die mit Lysistrate in der Burg befindlichen Frauen, sondern sie und alle anderen, also der Weiberchor. Bei den Worten 1187 *ἀλλ' ἴωμεν* brechen daher alle, nicht nur die Gesandten, sondern auch die in der Orchestra befindlichen Chöre der Männer und Frauen auf, und dadurch wird erst verständlich, in wie fern der Frauenchor den Männern 1187 u. ff. alle seine Habseligkeiten anbietet und zuzutragen verspricht, und zwar *τῶν (ἐμῶν) χρημάτων ἔνδοθεν* in der Burg (1195, womit zu vergl. 1201*)), und Lysistrate übergiebt *παραδίδωσι* (wie es in den Scholien zu 1274 heisst) *λοιπὸν μετὰ ταῦτα τοῖς μὲν Λάκωσι τὰς Λακαίνας, τοῖς δὲ Ἀθηναίοις τὰς ὁμοφύλους.* — Mit 1279 beginnt der Chortanz der Athener,

*) Das Lied des Chores ist darum eingeschoben, um das Hinaufsteigen in die Burg allen oder wenigstens den meisten inzwischen möglich zu machen. Nach 1215 tritt wohl eine kurze Pause ein, und es kommt alsbald ein Athener, 1225 ein zweiter, 1242 die Gesandten der Lakedaimonier, 1273 Lysistrate mit einem grossen Schwarm Frauen aus der Burg. Ueber den genaueren Zusammenhang alles dessen belehrt Beer p. 93.

mit 1297 der der Lakonen. Beide enden damit, dass die Tanzenden im Tanze sich entfernen, die ersteren durch die rechte, die letzteren durch die linke Parodos. Da Lysistrate und die anderen durch Schauspieler gegebenen Frauen nicht weiter genannt werden, und da die Tänze nur in der Orchestra können aufgeführt worden sein, so entfernen sich die Schauspieler hier mit dem Chore durch die Parodos, und zwar durch beide Parodoi. Auf gleiche Weise gehen Schauspieler durch die Parodos am Schlusse ab in den Wespen und Ekklesiazusen.

Thüren werden im zweiten Acte, wie sich aus der vorstehenden Analyse ergiebt, nur drei gebraucht: die Mittelthür und die zwei Seitenthüren.

Thesmophoriazusai.

Die Handlung erfordert eine doppelte Scenerie, und zwar tritt die Aenderung der ersten Scenerie 279 ein; denn die von da an folgenden Scenen beziehen sich auf einen durchaus andern Schauplatz, als bis dahin der Fall ist. Es sind aber auch alle Bedingungen vorhanden, um eine gänzliche Veränderung der Scenerie eintreten zu lassen. Der Chor ist 279 noch nicht anwesend, Euripides (*ἐγὼ δ' ἄπειμι* 279) entfernt sich; eben dazu wird Mnesilochos 277 mit *ἔκσπευδε* eile hinaus, eile fort, aufgefordert*), und das gesammte Theater ist mithin leer. Die Nothwendigkeit der Umänderung ergiebt sich aber daraus, dass, wenn man nur eine Scenerie durch das ganze Stück hin annehmen will, es nicht möglich ist, die Mitte der Skene als eigentlichen Schauplatz für die Handlung festzuhalten. Denn Agathon's Haus und das Thesmophorion, vor welchen beiden die Handlung nach einander sich entwickelt, können nicht zugleich die Mitte der Skene eingenommen haben. Ja sie können nicht einmal nahe bei einander dargestellt worden sein, da jede Hinweisung von dem ersteren auf das letztere und umgekehrt fehlt, wenn man von dem darauf nicht Bezug habenden v. 278 absieht.

*) Dass Mnesilochos sich gänzlich von der Bühne entfernt, ersieht man namentlich daraus, dass er nach 279 in Begleitung einer Thrakerin erscheint. Von letzterer war vorher, als er mit Euripides zu Agathon's Hause ging, nicht die Rede; ja sie konnte nicht in dessen Begleitung sein, da Euripides damals nicht gedachte, selbst die zum Opfer nöthigen Dinge zu brauchen, oder an Mnesilochos zu geben, sondern den Agathon statt seiner zum Thesmophorienfeste zu senden.

Auf eine Veränderung der Scenerie bei 279 weist schon der Scholiast zu 277 mit den Worten *ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ θεσμοφόριον* hin. Sollte er aber hiermit an die blosse Anwendung des Ekkyklema gedacht haben, so irrt er. Nirgends lässt sich nachweisen, dass ganze Gebäude vorgeschoben wurden, ausser wenn wegen später an ihnen eintretender Veränderungen ein solider Bau zum Vorschein kommen musste, wie in der Denkwirthschaft des Sokrates. Hier handelt es sich um einen grossen Tempel, an dem keine gewaltsame Veränderung eintrat, um ein Gebäude, das nicht bloss wie die Denkwirthschaft an einer Seite der Bühne, sondern mitten auf ihr zu erscheinen hatte; und wie dabei die Schwierigkeit eines Vorschiebens durch's Ekkyklema*) sich gehäuft hätte, so wäre diese Arbeit eine ganz unnöthige gewesen, da ein Wegziehen des frühern Parapetasma und eine Drehung der Periakten vollständig ausreichte. Sicher fand hier also die Veränderung der Scenerie ganz in der Weise statt, in der sie für gewöhnlich zu geschehen pflegte**).

Die für den ersten Act nothwendige Scenerie beschränkt sich auf das Haus Agathon's. Da die Handlung vor ihm sich entwickelt, so muss es mitten an der Skenenwand liegen; das Haus hat *θριγκούς* (58), vor sich einen sonnigen Platz (69), und stellte sich sicher als ein wenn nicht prächtiges, so doch äusserst zierliches Gebäude dar, da ein Agathon es bewohnte. Die zu ihm führende Thür (26, 29) ist die Mittelthür der Skene. Wie die weitere Umgebung des in Athen liegenden Hauses war, deutet das Stück nicht an; nur aus 36 ersieht man, dass ihm zur Seite Euripides mit seinem Diener sich vor dem aus Agathon's Hause tretenden Diener desselben verbergen konnte. Da Euripides beim Beginn der Handlung schon unterweges ist, so braucht

*) O. Müller kleine Schriften I. p. 539 ist der Ansicht, dass das Innere des Thesmophorion hervorgerollt worden sei, also eine Anwendung des Ekkyklema oder der Exostra hier stattgefunden habe.

**) Geppert meint (p. 165), dass der Wechsel der Scenerie bei 295 eintritt, Mnesilochos hingegen 279 mit den Worten *δεῦρο νῦν* in die Orchestra hinabgeht, dort am Altare (muthmasslich der Thymele) den beiden Göttinnen opfert und die Ankunft des Chores erwartet. — Aber abgesehen davon, dass der Schauspieler in die Orchestra hinabsteigen soll, so kann der Altar nicht eher da sein, als der Tempel, zu dem er gehört; ausserdem wird dadurch nicht erklärt, wie die Thrakerin sich bei Mnesilochos eingefunden hat.

dieses Dichters Haus nicht gesehen zu werden. Thüren sind ausser der Mittelthür nur zwei erforderlich. Die Lage derselben hängt davon ab, von welcher Seite her man den Euripides auftreten lässt. Von woher dies aber geschieht, mit Sicherheit anzugeben, scheint mir schwierig. Uebrigens ist es auch an sich ziemlich gleichgültig, ob derselbe von rechts oder links her erscheint; denn der Schauplatz der Handlung liegt mitten in Athen, und ein Athener scheint gleich gut von rechts wie von links her kommen zu können. Dennoch möchte ich geneigt sein, Athen, zu dem Agathon's Haus gehört, der Hauptsache nach rechts zu denken, und jeden Athener, der nicht von dem Ende der Stadt her sich einfindet, von rechts her auftreten zu lassen. Demgemäss glaube ich, dass Euripides hier von der rechten Seitenthür her aufgetreten sei, wie ich umgekehrt den vom Thore her kommenden Wursthändler in den Rittern von links her erscheinend denke. Verhielt sich die Sache so in der That, dann war im ersten Acte noch die rechte Seitenthür nöthig, indem Euripides und Mnesilochos durch sie auftreten, und an der linken Seite noch eine andere Thür, durch welche Mnesilochos sich entfernt, als er zum Thesmophorion sich begeben will. Es ist alsdann ganz in der Ordnung, wenn er im Beginn des zweiten Actes mit der Sklavin von rechts her auftritt. Was für dieses Arrangement noch spricht, ist, dass der Chor am Ende des ganzen Stückes 1228 mit den Worten *ὥρα δή ἐστι βαδίζειν οἴκαδ' ἑκάστῃ* füglich nur durch die rechte, nicht durch die linke Parodos sich entfernen kann. Im Uebrigen ist für den ersten Act nur noch zu bemerken, dass der Chor der Musen nicht sichtbar wird, sondern hinter der Coulissenwand sich hören lässt, und Agathon mit Hülfe des Ekkyklema erscheint und verschwindet (96, 265 und Schol. zu 96, vergl. auch Müller kleine Schriften I. p. 539). — Das Thesmophorion bildet im zweiten Acte den Mittelpunkt der Scenerie. Das Aussehen und die Umgebung desselben wird gewiss im Ganzen so gewesen sein, wie die Wirklichkeit beides zeigte. Da wir aber darüber keine bestimmte Auskunft von anderwärts her haben, so müssen wir uns an die im Stücke enthaltenen Fingerzeige halten. Der Tempel lag an der Pnyx 658 etwas erhaben (vergl. 585 *ἀναπέμψαι* und 623 *ἀνῆλθες* und die Scholien an beiden Stellen), und er wird daher den Zuschauern wohl wie andere in schräger Stellung gezeigt worden sein, so dass der vor dem Tempel befindliche Altar (695, 888 und die Scholien zu 717) an der rechten Hälfte der Bühne

lag*). Dem Tempel zur Linken befand sich ein Hain 1149; nach rechts hin scheint man ausserdem (vergl. 658) σκηνάς und διόδους Buden und Gassen gesehen zu haben (vergl. auch die Scholien zu 658). Ausserdem aber scheint zufolge von 930 in der Gegend der rechten Nebenthür das Prytaneion oder ein ähnliches Gebäude sichtbar gewesen zu sein, von woher der Prytane kommt (923), und wohin der Skythe den Mnesilochos abführt**). Wo die Bänke, Stufen oder Steine zu denken sind, deren einen Mnesilochos zum Niedersitzen benutzt 292, wage ich nicht genauer zu bestimmen.

Da Mnesilochos gleich bei seinem Erscheinen den am Tempel verbreiteten Fackelglanz erwähnt, so muss ein Theil der festfeiernden Frauen, die später den Chor bilden, in dem Momente, wo die neue Decoration eintritt, mit brennenden Fackeln aus dem Tempel auf die Bühne kommen; und unter ihnen befindet sich wohl Kritylla und die das Amt des Herolds versehende Frau, während die zum Markte 457 gehende Blumenhändlerin von der linken Seitenthür, Mika und später Kleisthenes 574 von rechts aus der Mitte der Stadt her zu kommen scheinen. Von der rechten Seitenthür her tritt auch Mnesilochos von einer Thrakerin begleitet auf, und sendet seine Begleitung, nachdem er in die Nähe des Altars gekommen ist, zurück. Mika (764) und Kleisthenes (654) entfernen sich vor Beginn der Parabase wieder durch die Nebenthür (vergl. 929) nach rechts hin. Das Reisig, welches herzugeholt wird, ist wohl eher aus den Buden an der Skene als aus dem Haine geholt

*) Aus ἀνῆλθεν 893 könnte man sogar versucht sein zu schliessen, dass der Altar vor dem Tempel auf der daselbst befindlichen Anhöhe sich befand.

**) Kanngiesser (p. 178) lässt auch die Statuen der Ceres und Proserpina nebst Agathon's Haus gesehen werden. Das erstere ist sehr wahrscheinlich, das letztere irrig, wenn man eine doppelte Scenerie annimmt. Genelli (p. 255) denkt sich bei der am Tempel vorgehenden Handlung die Scenerie in der Art, dass der Tempel, dem er auch zwei Flügelgebäude giebt, von einem Peribolos umgeben gewesen sei. In der Mitte des letzteren soll sich der Eingang befunden, und die Orchestra soll den Platz vor dem Tempel, auf dem die Frauen sich versammelten, gebildet haben. Da aber Genelli eine Veränderung der Scenerie nicht annimmt, so sieht er in dem nach der Fremde zu liegenden Flügelgebäude Agathon's Haus, und der auf der Bühne befindliche Altar soll zuerst dem Hause Agathon's zugehört haben, später der beim Tempel befindliche gewesen sein.

worden (728, 739). Dass der Chor auf der Bühne erscheint, geht aus dem Stücke zur Genüge hervor. Da aber die Bühne beim Anfange der Parabase (784) leer sein muss, so muss auch der Chor sich vor derselben von dort entfernt haben. Dies geschieht bei und nach 667, als die Frauen sich zerstreuen, um nachzuspüren, ob noch ein Mann sich irgendwo befinde. Von den Schauspielern sind Mika, die Blumenhändlerin schon früher fortgegangen, der den Herold spielende Schauspieler noch früher; Kritylla zieht sich wohl in den Tempel zurück; Mnesilochos und die ihn bewachende Frau entziehen sich dem Anblicke der Zuschauer, indem jener *πίνακες* auflesend am Tempel vielleicht im Gebüsche verschwindet. — Nach der Parabase, sobald Mnesilochos mit der ihn bewachenden Frau von der linken Nebenthür her etwa erschienen ist, tritt Euripides 871 von der rechten Seitenthür her auf, kann aber den Mnesilochos nicht befreien, indem 923 der Prytane mit einem Skythen durch die rechte Nebenthür herbeikommt. Er geht also 927 wieder nach rechts hin ab. Der Trabant des Prytanen soll den Mnesilochos fesseln; und nachdem der Prytane 944 sich (ziemlich beliebig, durch welche Thür es geschieht) wieder entfernt hat, geht er auch mit Mnesilochos 946 zur rechten Nebenthür hin und durch sie ab, kommt aber um 1000 mit ihm zurück. Von 1056 an lässt sich Euripides dem Skythen unsichtbar, sei es von dem Gebüsche am Tempel, sei es von rechts her, vernehmen, tritt 1098 dem Skythen unter die Augen*) und entfernt sich, da er abermals seinen Zweck, den Mnesilochos zu befreien, nicht erreichen kann, wieder auf dem Wege, auf dem er gekommen ist. Dennoch kommt er 1160 noch einmal von der rechten Seitenthür her, verständigt sich mit dem Chore bis 1171, und tritt, nachdem er einen Moment sich entfernt hat, 1172 als altes Weib verkleidet in Begleitung einer Tänzerin und eines Flötenbläsers auf. Während nun der Skythe mit der Tänzerin nach 1201 etwa nach rechts (in eine der Buden oder in den Hain nach links?) sich entfernt, heisst Euripides 1203 den Flötenbläser, 1209 den Mnesilochos (gleichgültig wohin und durch welche Thür es geschieht) entfliehen, und er selbst thut dasselbe. Der 1210 zurückkehrende Skythe wird vom

*) Euripides sagt zwar, dass er herzugeflogen sei; es ist dies aber so wenig für baare Münze zu nehmen (obgleich Seeger es thut), wie das Hängen und Schweben vom Mnesilochos 1110, der gerade als Andromeda gelten soll.

Chore gefoppt und läuft 1225 beliebig durch eine Thür endlich fort; der Chor aber entfernt sich 1231 nach Hause, also durch die rechte Parodos.

Ἀχαρνεῖς.

Seeger sagt in der Einleitung zu diesem Stücke, dass es (und er folgt darin Bode) im Spätherbste beginnt, und mit den Anthesterien im Frühjahre schliesst. „Noch unwahrscheinlicher, fährt er fort, sind die Scenenveränderungen; Euripides, Lamachos sollen auch im Flecken Chollidä gewohnt haben, als Nachbarn des Dikaiopolis! Am Ende sieht man gar in den Dionysostempel hinein, der doch in Athen stand.“ Und demgemäss bestimmt er den Schauplatz so, dass er anfangs auf der Pnyx in Athen, dann auf dem Lande ist. Bei dieser Ansicht kann es nicht Wunder nehmen, wenn Seeger sagt: „wir sind durch Shakespeare an solche Dinge gewöhnt, und werden uns so wenig als die Athener daran stossen.“ Ich glaube aber, dass die Athener doch an dergleichen Aergerniss würden genommen haben, und dass Aristophanes nicht daran gedacht hat, ihnen dergleichen je aufzutischen. Wie ideell die Zeit auch sonst im alten Drama gehandhabt wird, eine solche Nichtbeachtung aller Zeitgesetze, ein Hinwegsetzen über jede Begränzung durch den Raum ist ihnen auf der Bühne nie vor Augen getreten, und die Vorstellung, die sich Seeger von der Scenerie gemacht hat, ist ganz verkehrt. Es ist vielmehr im ganzen Stücke nur eine einzige Scenerie. Die Veränderung, die allein vorgenommen wird, besteht darin, dass die linke Periakte da, wo der Boiotier ankommt, gedreht wird. Die gesammte Handlung dagegen geht in Athen und zwar in und bei der Pnyx vor sich, und die Scenerie muss daher die Pnyx, das Haus des Dikaiopolis und das des Lamachos darstellen. Das Haus des Dikaiopolis, der wie unzählige Andere um des Krieges willen das angenehme Landleben mit dem städtischen hat vertauschen müssen, bildet die Mitte der Scenerie; denn vor ihm entwickelt sich die Handlung vornehmlich; und es hat, wie 262 zeigt, ein flaches Dach. Links von ihm an der Nebenthür ist die Pnyx (mit Bänken 25), an der rechten Nebenthür befindet sich das Haus des Lamachos, dicht neben dem des Dikaiopolis (vergl. 1071 ff. mit 1095 ff.); an der rechten Seitenthür ist ein Theil Athen's und zwar das Haus des Euripides zum Theil sichtbar; die linke Seitenthür zeigt den Weg in die Fremde an, so dass also fünf Thüren in Anwendung kommen.

Auch Böckh (über die Lenäen pag. 91) denkt sich, indem er sich von allen Willkürlichkeiten, die Andere nicht vermieden haben, frei hält, dass der Landsitz des Dikaiopolis so nahe der Stadt gelegen habe, dass auch die Stadt in derselben Scenerie dargestellt war. Wenn er aber als Vermuthung ausspricht, dass man das Landhaus des Dikaiopolis nur dann vermittels des Ekkyklema gesehen habe, wenn es nöthig gewesen sei (nämlich im zweiten und vierten Auftritte): so macht Geppert p. 161 wohl mit Recht darauf aufmerksam, dass durch das Ekkyklema sonst nur das Innere der Häuser zum Vorschein kommt, nicht die Häuser selbst. Aber selbst dann, wenn man in Analogie mit dem, was in den Wolken geschieht, ein Parenkyklema hier annehmen wollte, so wäre auch dadurch die Analogie mit dem, was in den Wolken geschieht, noch nicht hergestellt. Denn dort erscheint und verschwindet nicht das φροντιστήριον abwechselnd, sondern bleibt unausgesetzt von da an sichtbar, wo es erschienen ist. — Das Haus des Dikaiopolis in der Stadt möchte ich endlich nicht gern als Landsitz bezeichnet sehen.

Kanngiesser, der (pag. 179) einen Theil der Pnyx als Schauplatz der Handlung annimmt, im Hintergrunde das Haus des Euripides und das des Lamachos, auf der Seite das Bild einer Muse und vielleicht Statuen von andern Göttern sichtbar werden lässt, meint (p. 160 ff.), dass Euripides auf der Oberbühne in der Wolkenregion oder auf dem Theologeion sich befinde, und ist fest überzeugt, die Sache habe nicht anders dargestellt werden können. Aber es ist in der That nicht einzusehen, warum es gerade so habe sein müssen. Allen Andeutungen, die das Stück an die Hand giebt, wird genügt, wenn sich Euripides im oberen Stocke seines Hauses befindet. Er ist dann erhaben über das Irdische, und die Zuschauer sehen die Lumpen, die von dort heruntergeworfen werden. Andererseits ist es wunderbar, wie Euripides nach Kanngiesser's Ansicht ohne weiteres in die Region der Wolken sollte gelangt sein. Die Worte der Scholien, die Kanngiesser zur Unterstützung anführt, sind weit entfernt, gerade das vorauszusetzen, was derselbe rücksichtlich der Oberbühne annimmt. Wodurch begründet werden soll, dass die Häuser des Lamachos und Euripides im Hintergrunde liegen, ferner dass die Bühne gerade das schmückende Beiwerk gezeigt habe, was Kanngiesser ihr giebt, sehe ich auch nicht ein.

Geppert (pag. 161 ff.) sagt: „die Handlung bewegt sich

augenscheinlich an drei verschiedenen Orten: zu Anfang ist sie auf der Pnyx, dann wird sie vor das Landhaus des Dikaiopolis verlegt (nämlich als die Feier „der ländlichen Dionysien" beginnt, wo εἰσιών (202 vergl. 163) heissen soll: ich trete von der Bühne ab), darauf spielt sie vor dem Hause des Euripides (wo Dikaiopolis sich die zu einem tragischen Aufzuge nöthigen Hülfsmittel erbittet), und zum Schluss (von da an, wo Dikaiopolis dem Chore gegenüber seine Vertheidigung beginnt) kehrt sie nach der Wohnung des Dikaiopolis zurück. (Die Scenerie müsste demnach dreimal im Laufe des Stückes geändert werden, und zwar so, dass die zweite Scenerie auch wieder als vierte erschiene). Weiter glaubt Geppert (pag. 165), Dikaiopolis gehe 383, wo er sagt, dass er sich umziehen wolle, in die an den Paraskenien befindliche Garderobe, und während er darin sei (nämlich bis 392, denn er antworte dem Chore auf seine Frage nicht), werde die Scene verwandelt, und eben darum singe der Chor vor und nach dem Auftritte vor dem Hause des Euripides ein Lied; es solle dadurch der inzwischen eintretende Wechsel der Scenerie weniger bemerklich gemacht werden. — Aber eine Veränderung der Scenerie ist, wenn man die sonst in solchem Falle beobachtete Norm festhalten will, nicht möglich. In das Landhaus des Dikaiopolis kann die Handlung daher weder das erste, noch das zweite Mal übergehen. In keinem Stücke kommt ferner eine viermalige Veränderung der Scenerie vor. Die Paraskenien enthalten zwar die Garderobe, aber Dikaiopolis holt die nöthigen Kleidungsstücke nicht von dort, sondern vom Euripides; er hat also keinen Grund, darum die Bühne zu verlassen. Er geht auch nicht hinein; denn da auf die Frage des Chores 385 nichts zu antworten ist, so ist kein Grund aus dem Schweigen zu entnehmen. εἰσιών 202 in anderer Bedeutung als in der gewöhnlichen (in's Haus gehen) zu fassen ist kein Grund da, zumal da die sonstigen von Geppert beigebrachten Beweise nicht stichhaltig sind.

Genelli ist (pag. 257) der Ansicht, dass das Haus des Dikaiopolis in seinem Geburtsflecken und diesem gegenüber das des Euripides, was später auch als das des Lamachos anzusehen sei, auf einer Scenerie dargestellt gewesen seien. Die Erscheinung des Chores verwandle die Gegend in die Acharnische, und erst von hier an spiele die Skene mit. Denn die Volksversammlung in der Pnyx, die abgehalten werde, während die Aulää noch aufgezogen sei, so dass eine eigentliche Sce-

nerie noch nicht sichtbar war, verlegt er in die Orchestra, wo für Alle Stühle seien hingestellt worden. Dikaiopolis soll mit Amphitheos von der Fremde her, die Anderen sollen von der Seite der Heimath herkommen. Nach dem Ende der Volksversammlung seien die Sitze schnell fortgeschafft worden, und der Dromos sei die Strasse, wo die beiden Freunde sich träfen. Die Aulăa falle nun, die Skene komme zum Vorschein, und der Chor trete von der anderen Seite, von der der Heimath, in die Orchestra, Dikaiopolis aber flüchte mit Amphitheos nach der Seite der Fremde hin. — Wenn aber so entfernte Gegenden wie das Haus des Euripides in Athen und das Haus eines Attischen Gaues auf einer und derselben Scenerie können dargestellt werden, und das Dargestellte bald eines, bald etwas anderes bedeuten kann, dann ist überhaupt eine genau charakterisirte Scenerie ganz unnöthig. Da ich nun auch kein Spiel der Schauspieler in der Orchestra, keine Handlung ohne Scenerie zugeben kann: so kann ich der Ansicht Genelli's in keiner Weise zustimmen, und ich glaube einer in's Einzelne gehenden Widerlegung mich enthalten zu dürfen.

Dikaiopolis kommt im Anfange aus seinem Hause zur Pnyx, Amphitheos 45 wohl von rechts her aus der Stadt und verläuft sich (55) unter dem Volke. Mit 43 beginnt die Versammlung in der Pnyx, und es kommen dahin ein Herold, Prytanen, Gesandte, Botschafter, die, wie sie von rechts her aus der Stadt erscheinen, so auch nach dieser Seite hin später sich entfernen. Der 129 unter der Volksmenge auftauchende Amphitheos entfernt sich 132 durch die linke Seitenthür, um nach Lakedaimon zu gehen, und von daher kommt er auch 175 zurück. Als die Acharner (204) nach Athen hineinstürmen (als Nichtathener müssen sie von links her kommen), entfliehen Dikaiopolis und Amphitheos in das Haus des Dikaiopolis. Ein Wechsel der Scenerie tritt bei 204 nicht ein, und kann nicht eintreten, da Dikaiopolis vor dem nahenden Chore flüchtet, der Chor also schon in der Nähe des Ortes, wo Dikaiopolis sich noch eben befunden hat, sein muss. Aber auch der weitere Verfolg der Handlung weist ebenfalls darauf hin, dass dieselbe Scenerie bleibt; denn 1) erscheint später Lamachos bei Dikaiopolis, also muss auch letzterer noch in Athen sein, 2) Dikaiopolis geht zu Euripides, ohne sich von der Bühne zu entfernen, beide sind also in Athen; 3) die Worte 201 *ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγεὶς ἄξω τὰ κατ' ἀγροὺς εἰσιὼν Διονύσια* sagen offenbar nicht aus, dass Dikaiopolis auf's Land gehen, und dort die

Dionysien feiern will, sondern dass er die ländlichen Dionysien, sobald er in sein Haus gekommen sei*), feiern wolle. Durch den Krieg gezwungen bereitet er sich vor, die ländlichen Dionysien in der Stadt zu feiern; und daher kann er in der mit 496 beginnenden Anrede sich sehr wohl an die Athener wenden (vergl. 498). — Dikaiopolis tritt 237 in der That mit seinen Hausgenossen, um das Fest zu feiern, aus seinem Hause, und der Chor, welcher 239 in der Orchestra etwas bei Seite tritt, wirft (280, 285, und die Scholien dazu) Steine auf die Festfeiernden. Diese werden dadurch genöthigt in's Haus zurückzugehen; Dikaiopolis selbst aber (394) begiebt sich zum Euripides, Lumpen von ihm zu erbitten 384, die er zu seiner Vertheidigung für nothwendig erachtet. — Zu 394 bemerken die Scholien freilich: *μεταβολὴ γέγονε τόπου ὡς ἐπὶ τὴν οἰκίαν;* aber wenn diese Worte mehr sagen sollen als: die Handlung wendet sich einem andern Theile der Bühne zu**), und sie bedeuten sollen, dass eine Aenderung der Scenerie eintritt: so ist die Bemerkung falsch. Selbst nicht einmal eine Aenderung der Periakte kann erfolgen; sie müsste die rechte Periakte treffen, aber diese wird nur gewendet, wenn die gesammte Scenerie gewechselt wird. Dass des Euripides Haus nicht fern von dem des Dikaiopolis dargestellt ist, ergiebt sich auch daraus, wie schnell Dikaiopolis von des Dichters Hause zu dem seinigen zurückkehrt (vergl. 486 mit 490). — Der Diener des Euripides und später Euripides selbst antworten aus dem Oberstocke. Wenn Dikaiopolis 409 sagt *ἐκκυκλήθητι*, und der Scholiast dazu***) bemerkt: *εἰ μὴ σχολὴν ἔχεις κατελθεῖν, ἀλλ' ἐκκύκληθι, τουτέστι συστράφηθι*, ferner ein Scholiast zu 410 bemerkt *φαίνεται ἐπὶ τῆς σκηνῆς μετέωρος:* so ist aus alle dem nicht mit Sicherheit zu entnehmen, ob Euripides und das Innere seines Zimmers hier durch Anwendung des Ekkyklema den Zuschauern vor Augen treten (wie O. Müller kleine Schriften I. pag. 537 und Geppert p. 173 annehmen, und Seeger anzudeuten scheint),

---

*) *εἰσιών* der solenne Ausdruck für: in sein Haus gehen. Wollte Dikaiopolis auf's Land gehen, so konnte *εἰσιών* nur dann gesagt werden, wenn der Dichter, absichtlich aus der Rolle fallend, auf die wirkliche Umgebung im Theater Rücksicht nehmen wollte.

**) Analog ist die Stellung von des Herkules Hause gegen den Acherusischen See in den Fröschen.

***) Euripides hatte nämlich gesagt: *ἀλλ' ἐκκυκλήσομαι· καταβαίνειν δ' οὐ σχολή.*

oder ob er und das Innere durch das Oeffnen der Balconthür an seinem Zimmer den Zuschauern sichtbar werden. Das erstere wäre unbedenklich anzunehmen, wenn irgend ein Beispiel oder sonstiges Zeugniss sich dafür beibringen liesse, dass das Ekkyklema auch in der Höhe angewendet wurde. Da aber Beispiele und Beweise dafür fehlen (denn die aus Pollux von Geppert als Beweis angeführten Worte würden, wenn sie für den gegenwärtigen Fall beweisend wären, den anderweitigen Gebrauch des Ekkyklema bedeutend einschränken, ja in den meisten Fällen, wo es sicher angewendet worden ist, ausschliessen), so scheint es mir bei weitem gerathener anzunehmen, dass Euripides den Zuschauern nur durch das Oeffnen der Balconthür sichtbar wurde. Der für das Oeffnen der Thür nicht angemessene Ausdruck ἐκκυκλεῖν wurde von dem Dichter gewählt, um den tragischen Dichter in seiner Weise, d. h. in einer den Verhältnissen nicht angemessenen Art reden zu lassen. Für die Richtigkeit dieser Ansicht spricht auch, dass, als Euripides den zudringlichen Dikaiopolis los werden will, er dem Sklaven 479 zuruft κλεῖε πηκτὰ δωμάτων, was weit mehr auf das Zumachen und Verschliessen einer Thür als auf das Zurückdrehen des Ekkyklema hinweist. Auf die Hausthür, die ohnehin nicht offen war, lassen sich die Worte nicht beziehen. — Dikaiopolis kehrt 489 nach seinem Hause zurück (vergl. 486); dieses ist also in der Stadt, die Handlung eben dort, und darum sagt Dikaiopolis, dass er (498) ἐν Ἀθηναίοις rede; daher heisst es 504

αὐτοὶ γάρ ἐσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγών
κοὔπω ξένοι πάρεισιν.

vergl. 507 u. 508. Ferner geht eben dies auch daraus hervor, dass, als der Chor uneinig unter sich den Lamachos herbeiruft, dieser auch alsbald 572 erscheint. — 625 entfernt sich Dikaiopolis und geht in sein Haus, wie Lamachos kurz vorher in das seinige; es folgt nun die Parabase bis 718.

Nach derselben kommt Dikaiopolis aus seinem Hause und eröffnet seinen Markt. Auf die dabei gebrauchten ὅροι ἀγορᾶς wird 719 als auf sichtbare hingewiesen; sie mögen also aus Tauen oder Stangen bestanden haben. Dass der Ort der Handlung auch hier Athen ist, zeigt die Anrede des von links erscheinenden Megarers (729) ἀγορὰ Ἀθάναις, ferner die später aus Athen Auftretenden, wie namentlich der Diener des Lamachos; eben so das Verbot 722, dass Lamachos hieher nicht zu Markte kommen dürfe. Die vielen alsbald auf- und abtretenden Personen einzeln durchzugehen ist überflüssig; es ist

an sich klar, dass der Sykophantes, Nikarchos, der Herold, der Paranymphos, der zweite Bote von der rechten Seitenthür, der Megarer, der Boiotier, der Landmann von der linken Seitenthür her auftreten. — Als der von rechts her erschienene Herold 1000 das Choenfest ausgerufen hat, wird 1003 Dikaiopolis sichtbar, eifrig mit den Zurüstungen zu einem leckern Mahle beschäftigt; und da er 1007 sagt *φέρε τοὺς ὀβελίσκους, ἵν' ἀναπείρω τὰς κίχλας*, und er selbst dabei thätig sein will, da es 1014 heisst *τὸ πῦρ ὑποσκάλευε* (vergl. 1039, 1043, 1047), so muss er nicht nur nahe am Hause sein, sondern er scheint in der *αὐλή* des Hauses zu sein, wo er durch Hülfe des Ekkyklema sich in den Stand gesetzt sieht, an einem mit Braten und Speisen bedeckten Küchentische alles zum Mahle vorzubereiten. Das Ekkyklema dürfte hier keine unpassende Ironie auf diese in der Tragödie nicht selten ohne Noth angewendete Maschine sein. —

Lamachos, der 1097 aus seinem Hause tritt, geht (denn der zweite Bote entfernt sich unvermerkt) 1141 nach links, zugleich auch Dikaiopolis, aber nach rechts hin ab. Ein Diener meldet 1173 die Verwundung des Lamachos, er kommt also von links; und von eben daher wird auch 1190 Lamachos herbeigetragen. 1198 kommt Dikaiopolis von rechts; Lamachos lässt sich 1226 nach rechts hin zum Arzte bringen, Dikaiopolis hingegen geht 1231 zum *βασιλεὺς* (*τῆς ἀμίλλης τοῦ χοός*, wie die Scholien zu 1224 richtig sagen), also nach rechts hin ab, und der Chor, der von ihm aufgefordert worden ist, ihm zu folgen, zieht, wie es scheint, durch die Parodos ihm nach. Denn wenn er über die Bühne hin zöge, müsste ein längerer Chorgesang das Stück beschliessen.

Ἱππεῖς.

In diesem Stücke walten rücksichtlich der Objecte, welche die Scenerie zeigte, wie rücksichtlich der Dauer der Scenerie mancherlei Zweifel ob. Die Ansicht Seeger's ist folgende (p. 272): „Das Stück spielt Anfangs vor dem Hause des Demos, um die Mitte des Stücks auf der Pnyx, die durch ein Paar steinerne Bänke vorgestellt wurde, von wo aus gegen das Ende hin dem Publicum eine Prachtscene (durch das Encyklema, oder durch Wegnahme einer Bretterwand) gezeigt wurde: der verjüngte Demos in altherkömmlichem Festtagskleid auf seinem Thron oder Feldstuhl." Und diese Ansicht scheint auch, so weit sich

aus Geppert (pag. 161 Note 1) ersehen lässt, Bode zu haben. Ich meine hingegen zuvörderst, dass die erste Scenerie in dem bei weitem grössten Theile des Stückes dieselbe bleibt; denn die anfangs vor dem Hause des Demos, später auf der Pnyx sich entwickelnde Handlung bedingt durchaus keine Veränderung in der Scenerie. Man erblickte von Anfang an die Wohnung des Demos und die Pnyx, die durch Steinbänke charakterisirt war; der Demos wohnt neben der Pnyx, wo sich seine Thätigkeit konzentrirt, und wohin ihn seine Geschäfte alle Tage rufen. Lag nun das Haus des Demos vor der rechten Nebenthür, so ist vollständig Platz für die Pnyx da; sie nahm den Raum zur Linken ein; an der rechten Seite der Bühne hingegen befand sich der Weg nach dem Buleuterion und nach Athen überhaupt. Die linke Seitenthür führte nach dem Thore hin und der Fremde. Es wurden also, wenn die Mittelthür und die linke Nebenthür Zugänge zur Pnyx bezeichneten, sämmtliche Thüren bei der Darstellung verwendet. — Aber nicht nur möglich war es, die erste Scenerie bis 1326 zu behalten; es konnte auch um 756 eine Aenderung derselben nicht eintreten. Es folgt dort kein Chorgesang, die Schauspieler verlassen die Skene nicht, und darum wie auch um deswillen, weil die Scholien von einer dort vorgenommenen Veränderung der Scenerie nichts wissen, kann eine solche an dieser Stelle nicht eintreten. Die eben angeführten Gründe, also namentlich der Umstand, dass das Theater nicht leer wird, hindern aber auch schlechterdings, dass bei 1326 eine neue Scenerie zum Vorschein kommt. Ferner kann der Demos mit dem Wursthändler nur von dem Orte her wieder erscheinen, wohin er sich von der Bühne begeben hat. Beide sind in das Haus des Demos gegangen; nur aus ihm, nicht aus den Propyläen können sie wieder sichtbar werden. Wenn 1326 von einem Knarren der Propyläenthore die Rede ist, so ist dies eine den tragischen Bombast verspottende Redensart, die, wie der Zusammenhang lehrt, sich hier nur auf das zum Hause des Demos führende Thor bezieht. Als ein hochgefeierter Mann zieht der Demos aus seinem Zauberpalast, wie der gepriesene Held von der Akropolis aus. Das Enkyklema oder das Wegnehmen der Bretterwand ist hier also in keiner Weise anwendbar, und die anfängliche Scenerie bleibt ohne Veränderung das ganze Stück hindurch. — Ein besonderes Haus für die Sklaven neben dem des Demos anzunehmen, wird durch keine Andeutung im Stücke befürwortet.

Geppert (p. 160) ist der Ansicht, dass der Ort der Handlung die Agora sei, wo der Demos sich täglich herumgetrieben habe; denn nur dahin, nicht in die Pnyx werde der Wursthändler gekommen sein; auch gehe aus 750 ff. augenscheinlich hervor, dass die Skene nicht auf der Pnyx sei. — Aber aus 750 ff. ersieht man nichts weiter, als dass der Demos nicht in der Pnyx ist; er will erst hingehen. Dass aber die Pnyx nicht sichtbar, kein Theil der Scenerie ist, folgt daraus nicht; vielmehr zeigt die alsbald folgende Scene, dass sie in der That gesehen werden musste; denn der Schauplatz der Handlung ist hier die Pnyx, und doch ist es nicht möglich, dass nach 750 eine Scenenänderung eintreten konnte. Das erste Bedenken Geppert's erledigt sich auch leicht: der Wursthändler geht dahin zum Verkaufe, wo er auf Erlös hoffen darf, also dahin, wo der Demos ist. Mag der Händler zu dem Zwecke früher auf die Agora gegangen sein; hier wo der Dichter das Haus des Demos in der Nähe der Pnyx ansetzt, ist es natürlich, dass auch der Wursthändler an diesem Orte sich einfindet. Wenn ferner Geppert (p. 159) noch aus 1322 und 1325 einen Beweis dafür, dass man zuletzt die Akropolis als Hauptheil der Scenerie anzusehen habe, hernimmt, so bin ich bestimmt anderer Ansicht. Der Demos ist vorher mit dem Wursthändler in sein Haus abgegangen; nur aus seinem Hause, nicht aus der Burg her kann er demnach später auftreten. Der Wortschwall des Wursthändlers, der 1326 auf die Thür zum Hause des Demos als auf Propyläen aufmerksam macht, ist dem Charakter des Menschen wohl angemessen. Er muss seine Wirksamkeit und seine wunderthätige Kraft den Leuten bei jeder Gelegenheit anpreisen, er thut es auch hier. Das alte Athen 1323 ist also nicht die Akropolis Athens, sondern der in seiner Wohnung zu einem ächten alten Athener umgewandelte Demos, der, wo er auch wohnt, durch sein Wesen auch Athen zu einem Altathen umzaubert. — Dass die von Geppert p. 95 auf Grund von 163 ff. vorausgesetzte Aussicht auf die Häfen Athens und den Saronischen Meerbusen, auf das östliche Karien u. dergl. m. im Theater zu Athen nicht stattfand, daran ist nicht zu zweifeln, denn es sind dies zum Theil Gegenden, die ein mit Fernglas bewaffnetes Auge von jedem beliebigen Punkte Attika's nicht erreichen kann; geschweige denn dass die genannten Gegenden für die Zuschauer im Theater zu Athen wirklich sichtbar gewesen wären. Aber eben daraus, dass Gegenden, die nicht sichtbar sein konnten, mit anderen, die allerdings von

Athen aus erblickt werden konnten, hier zusammen genannt sind, ersieht man, dass es dem Dichter auf die wirkliche Aussicht nicht ankam, und dass, was man von Fernsicht im Theater hatte, lediglich durch Malerei hergestellt war.

Kanngiesser (p. 178), der die Pnyx mit dem Hause des Demos richtig als Schauplatz der Handlung bezeichnet, glaubt, dass die Orchestra die Pnyx dargestellt habe, und dass dort auch der Rednerstuhl zu sehen gewesen sei, ferner an der einen Seite des Platzes die Bildsäule des Poseidon, an der anderen die der Athena gestanden habe. Dies ist nicht richtig, weil der Demos nicht in die Orchestra kann hinabgestiegen sein.

Eine Aenderung der Scenerie tritt nicht ein; Thüren werden fünf gebraucht.

Aus der rechten Nebenthür treten im Anfange zwei Sklaven des Demos (Nikias und Demosthenes); Nikias geht 154 wieder hinein; dagegen erscheint von da 235 Kleon, 728 der Demos. Wahrscheinlich durch diese Thür entfernt sich Kleon 972, um Orakel zu holen, kommt zurück 997 und wird 1252*) (vergl. 1407) wieder hineingebracht. In dasselbe Haus geht 1262 der Wursthändler und der Demos; 1316 kommt der Wursthändler, 1331 der Demos mit Kleon heraus. — Durch die rechte Seitenthür, die auf das Buleuterion und Athen hinausgeht, geht 482 Kleon (vergl. 485), 497 der Wursthändler ab; von daher erscheint 611 der Wursthändler, 691 Kleon; beide gehen dahin abermals ab 1111, und kommen von da 1151. — Der Chor tritt 242 durch die rechte Parodos ein und schwenkt zum rechten Flügel d. h. zur linken Seite des Logeion herum. — Durch die linke Nebenthür, wie auch wohl durch andere mehr nach rechts hin liegende Thüren kommt das Volk zur Pnyx (vergl. 173). — Vom Thore, also von links her erscheint der Wursthändler 146 (*προσέρχεται πρὸς ἀγοράν*; vergl. 1247), und zwar müsste man ihn durch die linke Seitenthür eintreten lassen, wenn nicht 149 zu ihm gesagt würde: *ἀνάβαινε σωτὴρ τῇ πόλει*, wozu ein Scholion bemerkt: *ἵνα, φησὶν, ἐκ τῆς παρόδου*

*) 1249 *κυλίνδει' εἴσω τόνδε τὸν δυσδαίμονα* richtig im Scholion erklärt durch *κομίζετέ με εἴσω*. Wie Kleon gleich einem tragischen Helden zusammengesunken ist, so spricht er auch weiter; an eine Maschinerie ist hier also nicht zu denken, wie O. Müller kleine Schriften I. p. 537 thut, der meint, dass Kleon und der Wursthändler als zwei Garköche vermittels zweier bei verschiedenen Thüren angebrachten Ekkyklemata in ihren Buden sitzend auf die Bühne kommen.

ἐπὶ τὸ λογεῖον ἀναβῇ. Der Scholiast lässt ihn also durch die linke Parodos erscheinen, und aus der Orchestra auf das Logeion steigen. Nun sind zwar die alten Erklärer nicht durchgängig dieser Ansicht. Denn ein anderer fährt fort: *διὰ τί οὖν ἐκ τῆς παρόδου; τοῦτο γὰρ οὐκ ἀναγκαῖον· λεκτέον οὖν ὅτι ἀναβαίνειν ἐλέγετο τὸ ἐπὶ τὸ λογεῖον εἰσιέναι· ὃ καὶ πρόσκειται· λέγεται γὰρ καταβαίνειν τὸ ἀπαλλάττεσθαι ἐντεῦθεν ἀπὸ τοῦ παλαιοῦ ἔθους·* — — wozu noch die alte Glosse kommt *ὡς ἐν Θυμέλῃ**) *δὲ τὸ ἀνάβαινε.* Es war also ein Theil der alten Erklärer geneigt, das beim Auftreten auf der Rednerbühne solenne *ἀναβαίνειν* auch auf das Theater zu beziehen, und es unterliegt keinem Zweifel, dass der Wursthändler sehr wohl durch die linke Seitenthür auftreten konnte. Da aber *ἀναβαίνειν* für das blosse Auftreten auf der Bühne im Drama sich nicht belegen lässt, da *καταβαίνειν* in den Wespen entschieden gesagt wird, um das Hinabsteigen von der Bühne in die Orchestra zu bezeichnen, so glaube ich in der That, dass der Dichter den Wursthändler hier durch die Orchestra zur Bühne hinaufsteigen lässt. Er soll als ein ganz ausserordentlicher Mann auf ausserordentlichem Wege eintreten, gleich einem zu Wagen siegreich einziehenden Könige, als der erste Mann seiner Zeit, und die hohen Handwerks- und Verkaufsutensilien, mit denen er bepackt war, motivirten auch äusserlich, warum er auf der grossen Strasse neben dem Logeion erschien. Der komische Effect war so ohne Zweifel ein unendlich grösserer, als wenn er auf dem gewöhnlichen Wege sich sehen liess. Nachdem er 972 wahrscheinlich durch die rechte Seitenthür, die auch zum Thore führte, sich entfernt hat, kommt er 997 von da zurück; dagegen wird Kleon 1407 dorthin fortgebracht**).

Das Stück schliesst, indem der Demos mit dem Wursthändler in sein Haus***) geht, und Kleon (1406) fortgebracht wird. Auffallend ist, dass keine Andeutung sich vorfindet, wohin der Chor sich begiebt. Man hat daher mit Recht vermuthet, dass das Stück am Ende nicht vollständig ist.

---

*) In demselben Sinne, in dem es zu 482 heisst: *τὸ μὲν Κλέωνος τῆς Θυμέλης ὑπεξῆλθε πρόσωπον*; und anderwärts in den Scholien nicht selten in demselben Sinne.

**) 1407 *ἐκφερέτω* Schol. *αἰρόμενος ἐκφέρεται ὁ Κλέων.* — Demosthenes verliert sich nach 155 von der Bühne (vergl. Beer p. 26 ff.).

***) Der Demos ladet zwar den Wursthändler in's Prytaneion ein, aber er geht wohl nicht unmittelbar (1404) dahin ab.

Ὄρνιθες.

Der Ort der Handlung ist ein waldiger und bebuschter Felsabhang, als welchen sich die Hinterwand der Skene darstellt (54, 56, 20, 202), und zwar so hoch als das Skenengebäude ist (952). Ob aber die obersten Theile desselben mit Wolken umzogen waren, wie Geppert aus 818 schliesst, ist sehr unsicher. Bis in die Wolkenregion soll der Abhang freilich reichen, aber eine weitere Hindeutung auf die Wolken fehlt; und so könnte dies leicht zu den Dingen gehören, die man sich vorstellen sollte, aber nicht sah. Da Menschen den Felsabhang auf der Skene hinansteigen, so müssen Treppen und Stufen, die durch Gebüsch und Felsen dem Anblicke der Zuschauer entzogen waren, da gewesen sein. Die Wohnung des Wiedehopfs, hoch im Gebüsche liegend, hat sich daher sicher auf einem der längs der Bühne vorstehenden Balcone befunden; ja es sind sogar Räume in der Höhe vor der Skene vorhanden gewesen, die so gross waren, dass mehrere Menschen wie in einem Lager oder Waffenplatze (389) in ihnen herumgehen konnten; wozu freilich auch kein übergrosser Raum braucht hergerichtet worden zu sein. Da Gebäude fehlen, so kann nur von Zugängen die Rede sein, und die angegebene Scenerie muss sich über die ganze Bühne hin erstreckt haben. Eine Veränderung der Scenerie tritt 1565 ein, worüber später das Nöthige gesagt werden soll. Zugänge haben sich ausser an der Mittelthür, die zur Wohnung des Wiedehopfes führte, noch an der linken Seitenthür, wo der Weg zur Erde hin war, an der linken Nebenthür, wo die Wohnung der Prokne gewesen zu sein scheint 666, und an der rechten Nebenthür, durch welche man zu der Stadt der Vögel gelangte, befunden; endlich auch einer an der rechten Seitenthür, eben sowohl wegen des von rechts her durch die Parodos auftretenden Chores, wie um einiger anderer Vögel willen, die von daher erscheinen; also fünf Zugänge. Veränderungen treten in der Scenerie bis 1565 nicht ein.

Von der linken Seitenthür her eintretend kommen zwei Athener, von einigen Sklaven 656 begleitet, mit zwei Vögeln in den Händen, und steigen unter Stolpern den felsigen Abhang hinan. Sie gelangen 56 zu der Wohnung des Wiedehopfs, und hier erscheint 60 Trochilos, zwischen dem Gebüsch (92, 265) hervorkommend, der 84 sich entfernt, den Wiedehopf zu rufen.

Der Wiedehopf erscheint 92 und geht nach 206 in das Gebüsch an der Mittelthür zurück, und lässt von da aus seinen Aufruf an die Vögel erschallen. Auf sein Rufen erscheint von 267 an der Chor der Vögel, und zwar zuerst vier vereinzelt auf der Bühne, danach der übrige Chor der Vögel in grossem Schwarme (294) in der Orchestra von rechts als der Heimath her. Dass die letzteren durch die Parodos kommen, daran lässt 296*) nicht zweifeln. Daraus wird aber auch klar, von woher die vier zuerst erschienenen Vögel gekommen sind; sie erscheinen nicht in der Orchestra, nicht durch die Parodos. Wäre dem so, so würde die Zahl des komischen Chores gerade um vier überschritten**); sie verschwinden aber auch sehr bald so, dass ihrer hinfort nicht weiter gedacht wird***). Sie sind also kein integrirender Theil des Chores, und erscheinen daher auch abgesondert von demselben. Wenn der Chor übrigens ohne sein gewöhnliches Eintrittslied in der Orchestra erscheint, so ist dies durch das zerstreute Auftreten der Vögel hinlänglich motivirt†) (vergl. Geppert p. 251). — Der von dem Chor der Vögel 343 ff. beabsichtigte Angriff auf die Menschen geht nicht alsbald in Erfüllung; erst um 364 wird ein wirkliches Vordringen der Vögel bemerkbar, und zwar müssen sie dabei, wenn nicht sämmtlich, doch zum grossen Theile auf die Bühne steigen. Da aber der Wiedehopf alsbald begütigend sich dazwischen legt, so kommen sie den Menschen nicht eigentlich zu nahe, und treten 400 ihren Rückzug nach der Orchestra wieder an. Die nach 666 aus dem Gebüsche kommende Prokne erscheint wohl an der linken Nebenthür, und sie wie alle anderen, die auf der Bühne befindlich sind, gehen 675 hinein zum Epops††).

---

*) *Οὐδ' ἰδεῖν ἔτ' ἔσθ' ὑπ' αὐτῶν πετομένων τὴν εἴσοδον*; auch der Scholiast erklärt *εἴσοδος* durch *πάροδος*.

**) Die 267, 274, 279, 287, 297, 298, 299, 301, 302—304 genannten machen zusammen 28.

***) Als besonders prächtig ausstaffirt werden die vier ersten den Zuschauern besonders vorgeführt. Auch der Scholiast zu 297 schliesst sie aus dem Chore aus; und sie werden also wohl von den Seitenthüren her namentlich der rechten erscheinen, und sich durch sie, vielleicht als die vielen Vögel einstürmen, verlieren. Sie können also keine Musikanten sein, wie Wieseler meint.

†) Warum Seeger den Phoinikopteros durch die linke Parodos auftreten lässt, während der andere Chor von rechts her erscheinen soll, begreife ich nicht.

††) Seeger hält die Nachtigall für eine Flötenbläserin; und beachtens-

Nach dem Ende der Parabase 800 kommen die zwei Athener Peisthetairos und Euelpides aus der Wohnung des Wiedehopfes heraus, und letzterer geht 847 nach Nephelokokkygia, also durch die rechte Nebenthür ab, Peisthetairos hingegen 850 in die Mittelthür, einen Priester zu holen, mit dem er dann auch 859 (vergl. die Schol. h. l.) zurückkommt. Fragt man, wie der Priester zu den Vögeln kommt, so geschieht es wohl von der Voraussetzung aus, dass diese Sorte Menschen sich überall vorfindet. 894 geht er, da er nicht fortgejagt wird, wohl in dieselbe Thür hinein, durch die er gekommen ist. Darauf treten nach einander ein 904 ein Dichter, der 955, ein Chresmologos 959, der 990, Meton 992, der 1019, 1021 ein Episkopos, der 1032 abgeht, 1035 ein Psephismatopoles, zu dem der Episkopos sich 1046 von neuem einfindet; und letzterer geht 1055 ab, nachdem jener schon 1047 die Bühne verlassen hat. Alle diese kommen von der Erde her, und kommen und gehen also durch die linke Seitenthür. Nachdem endlich 1057 Peisthetairos in das Haus des Epops gegangen ist, und die Bühne leer geworden ist, folgt wieder eine Parabase von 1058 —1157 (vergl. die Scholien zu 1058).

Nach der Parabase tritt Peisthetairos aus der Mittelthür, und von Nephelokokkygia, also von der rechten Nebenthür her, kommt 1121 der erste Bote (*τρέχει*), der wohl 1163 durch die Mittelthür sich entfernt. Ihm folgt von der rechten Nebenthür her 1170 ein zweiter (*εἰσθεῖ*); und auch dieser verliert sich 1185, als Peisthetairos und der Chor sich zum Kampfe bereit machen. Gleich darauf aber erscheint 1198 Iris von oben herabfliegend (vergl. Schol. zu 1197, also von rechts, von über der Nebenthür her); ihr Gewand ist vom Winde aufgebauscht (sie muss also an einem Seile sehr schnell herabgelassen werden; vergl. 1203 mit den Schol.), und sie geht 1259 durch die linke Seitenthür weiter zu den Menschen*). 1271 kommt durch die linke Seitenthür der als Herold zu den Menschen abgesendete (1269**)) Vogel, der 1310 in die Mittelthür abgeht, damit

---

werth ist, was der Chor 684 von ihr sagt, zumal da 737 ihrer von neuem gedacht wird, und ihr Gesang dort, wie auch Seeger angiebt, ertönt.

*) Fortfliegen, wie Seeger meint, kann sie nicht; wie hätte das dargestellt werden sollen?

**) Die Absendung und das Abgehen desselben ist den Zuschauern nicht sichtbar geworden; ein im antiken Drama äusserst seltener Fall, der aber in unserem Stücke noch einmal wiederkehrt (vergl. 1709).

Sklaven Federn von da mit Flügeln u. s. w. herausbringen. Der 1337 erscheinende Patraloias entflieht 1371, der 1372 auftretende Kinesias 1409, der 1410 zum Vorschein kommende Sykophantes 1468, und hierauf geht Peisthetairos mit den Sklaven 1469 (vergl. die Scholien) durch die Mittelthür ab. Die kurz vorher erwähnten Menschen müssen sämmtlich von der linken Seitenthür her kommen und durch sie sich entfernen, wobei freilich auffällig ist, dass fast in demselben Momente, wo der eine sich entfernt, der andere auf demselben Wege kommend da ist. Die Sache wird inzwischen etwas weniger auffallend, wenn man daran denkt, dass die Wege von der linken Seitenthür aus zur Erde je nach den verschiedenen Localitäten der Erde, wohin sie führen, sich sehr vervielfachen und theilen.

1494, nachdem Peisthetairos wieder zum Vorschein gekommen ist, erscheint verstohlen und vermummt aus dem Himmel kommend Prometheus. Da sein Ankommen von der Burg der Vögel her nicht angekündigt ist, so ist es möglich, dass er nicht von der rechten Nebenthür, sondern von der linken Nebenthür herkommt. Er entfernt sich 1552 auf dem Wege, auf dem er gekommen ist; und zugleich mit ihm verlässt auch Peisthetairos die Bühne, und zwar durch die Mittelthür.

Die Bühne ist jetzt leer, und während der Chor ein Spottlied singt, welches auf die dargestellte Handlung keine Beziehung nimmt, erfolgt zwischen 1553—1564 die Aenderung der Scenerie. Auch in der darauf folgenden Scene greift der Chor nicht in die Handlung ein, sondern singt nach dem Ende derselben 1694—1705 ein ähnliches Spottlied wie das erste. Das am meisten Auffallende ist aber freilich die Umänderung der Scenerie, während der Chor in der Orchestra anwesend ist, wozu sich ein Analogon nicht beibringen lässt. Dennoch kann an der Umänderung selbst nicht gezweifelt werden, auch wenn man nur darauf sieht, wie verschieden der Schauplatz des zweiten Actes von dem des ersten ist. Die Handlung geht nämlich nach Nephelokokkygia über, von wo früher nur Boten kamen, und wohin Boten gingen, indem sie von der Bühne sich entfernten (vergl. 1566). Ueber das Aussehen der Vögelstadt selbst fehlen bestimmte Andeutungen im Stücke wie in den Scholien; aber sicher ist als Mittelstück der Scenerie eine vorn offene Küche anzusehen, in der Peisthetairos überaus thätig ist. Da erblickt man ihn, von mehreren Köchen in seiner Küchenarbeit unterstützt, gleich beim Wegziehen des frühern Parapetasma, und die Gruppe war also beim Erscheinen der zweiten Scenerie

von Anfang an eben so da, wie die Gruppen im Anfange des zweiten Actes des Aias und der Eumeniden. In der Küche treffen den Peisthetairos die von den Göttern kommenden Gesandten 1565, die, wie aus 1567 zu schliessen ist, zu Fuss aus der Fremde, also von der linken Seitenthür her kommen. 1693 entfernen sich sämmtliche auf der Bühne befindliche Personen; sie gehen in die Küche, und von da in das Haus hinein. Nach dem hierauf folgenden Chorliede erscheint 1706 ein Bote, der meldet, dass Peisthetairos (unsichtbar den Zuschauern, was gegen sonstige Observanz ist) nach dem Himmel gegangen ist. Aus ihm schwebt er auch 1718 als ein neuer Zeus mit Zeus' Blitzen in den Händen und in prachtvoller Kleidung mit Basileia herab, und zwar ziemlich langsam, wie der nicht kurze Hymenaios zeigt, der während des Herabschwebens gesungen wird. 1759 steigt Peisthetairos mit Basileia von der Schwebemaschine ab, beide gehen 1762 in das Haus, und der Chor wird 1755 zur Hochzeitsfeier eingeladen. Dennoch ruft der Chor den Neuvermählten nur Glück zu und entfernt sich hierauf. Es scheint demnach, dass er für jetzt nicht die Bühne besteigt, sondern durch die rechte Parodos fort geht. Sicher wird er aber nicht verfehlen, der Einladung Folge zu leisten, nachdem er auch Hochzeitsschmuck angelegt hat. Denn an ein Ballet, wie Seeger es vor den Schlussworten des Chores annimmt, ist nicht zu denken. Peisthetairos kann es nicht mit Basileia auf der Bühne tanzen; und fiele es dem Chore zu, so müsste der Text noch vorhanden sein. Veränderungen in der Scenerie kommen, wie die vorstehenden Bemerkungen zeigen, im zweiten Acte nicht vor; von Thüren werden nur zwei, die linke Seitenthür und die Mittelthür, gebraucht.

Geppert (pag. 159) ist der Ansicht, dass im ganzen Stücke nur eine Scenerie ist, theilt aber nicht mit, wie er sich dieselbe von 1566 an beschaffen denkt. — Sehr eigenthümlich sind die Vorstellungen Genelli's (pag. 256, Anm. 11). Er denkt sich eine buschige Wildniss, in der Epops residirt, und zwar in der Art, dass er sagt: „Orchestra und Logeion, alles geht anfänglich für Pisthetairos und Euelpides bergan." Links von den Zuschauern soll ein hoher Fels auf der Scene sein, von dem die schwerbewaffneten Vögel herabkommen. Genelli denkt ferner, dass, wenn Gebüsch auch theilweise auf den Coulissen gemalt war, doch vor demselben noch eine Reihe wirklicher Baum- und Strauchzweige aufgestellt war. Vor dem Gebüsche der Vögel habe sich eine Mauer hingezogen, in deren Mitte

sich eine Thür befunden habe, und an dem rechten Ende sei eine offene Küche vorgebaut gewesen, versehen mit den nöthigen Kochgeräthen. Endlich soll vor der Skenenmauer ein Altar, auf dem Peisthetairos geopfert habe, sich befunden haben. Die so eben beschriebene Residenz aber habe in der berühmten Nephelokokkygia d. h. mitten in Athen gelegen. — Ich bemerke hierzu nur, dass man von Nephelokokkygia in dem ersten Acte nichts sieht und sehen kann, weil Boten, die von dorther kommen, von aussen her erscheinen. Der hohe Felsen ist im Stücke nicht bezeichnet; die Oberfläche der Orchestra kann nicht geneigt sein; die natürlichen Gebüsche sind durchaus überflüssig und entstellen die Scenerie; von der Mauer in der Nähe der Wohnung des Epops weiss das Stück nichts. Endlich kann die Burg der Vögel nicht den Anblick zeigen, den Athen irgendwo hat, falls dies etwa die Ansicht Genelli's sein soll. Kanngiesser endlich spricht sich über unser Stück so aus (pag. 166): „In den Vögeln wird die Oberbühne gebraucht, ein Luftschloss aufzurichten (838), um den Himmel gegen die Götter zu verbauen. Dahin fliegt in Vogelgestalt Euelpides (l. l.), daher kommen Boten (1120, 1173). Von der oberen Kuppel des Proskeniums, die auch hier den Olymp vorstellt, lässt sich Iris herab, entgeht der Wache in der Vogelburg (1174), fliegt vorbei und durch die Luft herab auf die Unterbühne (1200). Eben daher lässt sich auch Peisthetäros herab, als er durch Prometheus' Rath und Herkules' Abtrünnigkeit die Basiläa vom Himmel geholt hat. — Die Scene der Oberbühne bildet hier eine Stadtmauer, die sich vor den Augen der Zuschauer erhebt, während Vogelgestalten daneben als Erbauer beschäftigt sind." — In dieser Exposition ist mir zuvörderst nicht klar geworden, wo die Wohnung des Epops zu denken ist, ob oben oder unten. Dass eine Stadtmauer den Zuschauern sichtbar ist und Vögel an ihr arbeiten, deutet der Dichter nicht an. Wenn es sichtbar war, welchen Weg Iris vom Himmel aus nahm, so ist der Botenbericht überflüssig. Die Annahme einer Oberbühne ist durchaus entbehrlich u. a. m.

Σφῆκες.

Die Scenerie bleibt durch das ganze Stück dieselbe, und ist, wie mir scheint, von Geppert pag. 159 und Seeger Bd. II. pag. 34 im Ganzen richtig bestimmt worden. Die Handlung erfordert nur die Darstellung eines einzigen Hauses, und dieses

wird in der Mitte der Skene gelegen haben. Da es in der Stadt sich befindet, und die Schauspieler gegen Ende zu einem in der Stadt zu haltenden Schmause abziehen, so ist nach rechts hin der die Lage des Hauses näher bestimmende Stadttheil gewiss sichtbar gewesen. Die linke Seite der Bühne wird für die Handlung nicht in Anspruch genommen, und die dort befindliche Decoration ist demnach lediglich von der Lage, die dem Hauptgebäude in der Stadt gegeben worden ist, abhängig. Das Hauptgebäude selbst muss ein ziemlich ärmliches Aussehen gehabt haben; denn Philokleon stösst ein Loch durch die Wand 206 (vergl. 128); er ist oben im Schornstein, und alsbald auch an der Hausthür (zwischen 148 und 152) und gleich darauf im Stalle; die Ausdehnung des Hauses nach Höhe und Breite kann also nur gering gewesen sein. Das Dach des Hauses war flach 68, 148; über diesem ragte der Rauchfang hervor, so dass man sehen konnte, wie Philokleon 144 aus demselben heraussteigen wollte. Fenster nach der Skene hin (*ὀπή* 318) sind wenigstens zwei gewesen, eines, durch welches der Närrische herauskommt, und ein anderes, durch welches Philokleon sieht. Thüren zählt man drei, die eine, die in das Haus selbst führte, eine zweite, die in den an das Haus anstossenden und mit ihm in Zusammenhang stehenden Stall ging 178, 182 (es scheint dies die rechte Nebenthür zu sein), und eine dritte, die nicht in das Haus führte, sondern in den Hofraum 138 und 169, der demnach dem Hause zur Seite, wie der Stall, bis vorn an die Strasse reichte. Vor dem Hause und zwar neben dessen *προπύλαιον* befand sich der Apollon Agyieus (389 und 875) vielleicht nur als Gemälde am *παραπέτασμα*, wenigstens ist nicht mehr erforderlich; Geppert und Seeger sprechen von ihm freilich als von einer wirklichen Statue. Nicht nur die Fenster, sondern auch das ganze Haus war mit Netzen umhangen (131 und die Scholien zu 164, 367 ff.). Eine Statue der Artemis wird um des Gebetes (368) willen nicht nöthig, wie Kanngiesser meint; eben so wenig ein Hekateion, welches Geppert geneigt ist anzunehmen. Wie viele dergleichen auch in Athen sein mochten, die Handlung verlangt, und das Stück indicirt keines. Eben darum möchte ich auch dem Hause nicht mit Bestimmtheit Erker beilegen, wenn sie auch sonst in Athen mögen häufig gewesen sein. Denn Aristophanes braucht selbst derartig gestaltete Häuser in den Ekklesiazusai. Wahrscheinlich genug ist es freilich, dass auch hier dergleichen Vorbaue nicht gefehlt haben.

Veränderungen der Scenerie treten im Stücke nicht ein; Thüren werden vier gebraucht, nämlich ausser den drei genannten noch ein Zugang durch die rechte Seitenthür nach und in die Stadt.

Beim Beginne des Stückes liegen zwei Sklaven (denn es ist früh Morgens 2, 9) auf Wacht vor dem Hause und schlafen. Sie können nur durch's Ekkyklema an ihren Ort gelangt sein. 136 ruft Bdelykleon den Sklaven zu aufzupassen, heisst den einen um das Haus herumgehen, den andern sich gegen die Thür stemmen (142, 152). Bdelykleon selbst ist auf dem Dache (vergl. 68), und hält dort den Vater zurück 148, der durch den Schornstein entweichen will, indem er den letzteren zudeckt. Als Philokleon im Hause an der Hausthür poltert, muss natürlich der eine Sklave an die vordere Hausthür, der andere durch die Hofthür an die nach hinten aus dem Hause führende Thür eilen; und durch die Hofthür tritt auch der Sohn des Alten 168 heraus. 178 bringt der eine Sklave durch die Stallthür einen Esel auf die Bühne, unter dessen Bauche Philokleon hängt, der aus dem Hause sich in den Stall begeben hat. Weiter wird Philokleon in's Haus zurückgedrängt, wird aber 206 wieder sichtbar, indem er unter dem Dache des Hauses ein Loch durch die Mauer stösst. Nachdem er auch von hier entfernt worden ist, und sein Sohn 227 in's Haus, (wahrscheinlich durch die Hofthür, da die Hausthür zu öffnen gefährlich scheinen konnte) zurückgegangen ist, erscheint 230 der Chor der Richter aus der Stadt her, und mit ihnen vier leuchtende Knaben (vergl. Beer pag. 49), und stellt sich vor Philokleon's Hause auf. Der vom Chore gerufene Philokleon erscheint 318, und ist eben im Begriff zu entwischen 379, 383, da ruft Bdelykleon 395 dem an der Hausthür schlafenden Xanthias, er solle aufpassen. Das Rufen geschieht wohl von einer Oberstube aus, in der Bdelykleon schläft 337, zumal da er bald darauf 402 den Vater in die Höhe zu ziehen scheint. Philokleon, der sein Vorhaben gehindert sieht, ruft 400 den Chor zu Hülfe; die schwachen Greise sind Willens 403, es zu thun, fordern einander darum 422 auf, dem Leidenden zu Hülfe zu kommen; der Sklave Xanthias aber, der sie 456 (458) vom Hause (ἀπὸ τῆς οἰκίας) fortprügeln soll, scheucht sie 460 (vergl. 484) fort. — Wo erscheint, wo verbleibt in dieser Scene der Chor? Beer (pag. 46) lässt ihn in die Orchestra einziehen, äussert sich aber nicht weiter über dessen ferneres Verbleiben; Seeger eben so wenig, und auch die Scholien verhelfen zu keiner Sicher-

heit.*) Mir scheint der Chor ebenfalls in der Orchestra einzutreten; da er hereinschleicht, kann es nicht auffallen, dass die Parodos fehlt. Das Gespräch der Greise mit den ihnen leuchtenden Knaben hat (man denke an die Chorscene im Rhesos) nichts Auffallendes; und da die Orchestra dem Orte der Handlung benachbart ist, so ist Philokleon's Warnung, der Chor solle leise sprechen und die schlafenden Wächter nicht aufwecken (336 ff., 371), auch unter solchen Umständen wohl angebracht. Für das Eintreten der Greise in die Orchestra, so dass sie sich in einiger Entfernung von Philokleon's Hause halten, spricht aber ganz besonders ihre übergrosse Furchtsamkeit; auf den Hülferuf Philokleon's ermuthigen sie sich 403 nicht dazu, ihm zu Hülfe zu kommen, sondern nur zu dem Entschlusse, dies thun zu wollen. Dies kann von echt komischer Wirkung gegenüber andern eben ausgesprochenen Prahlereien nur dann sein, wenn sie auch da noch in der Orchestra verbleiben. Erst 422 sind sie so weit, es auf eine Hülfsleistung ankommen zu lassen. Jetzt also erst werden sie die Bühne besteigen, werden aber bald darauf von Xanthias (456, 460) wieder in die Orchestra zurückgejagt. Der Sohn geht 798 in's Haus, kommt von da 805, Philokleon aber holt sich zwischen 833—843 die zu einer Gerichtssitzung für nöthig erachteten Schranken, und es beginnt 891 der Hundeprozess, nach dessen Beendigung 1008 alle in's Haus gehen. Nachdem so die Bühne leer geworden ist, folgt die Parabase bis 1121. Darnach kommen Vater und Sohn mit einem oder mehreren Sklaven 1251 aus dem Hause, und gehen 1264 durch die rechte Seitenthür zu einem Gelage ab. Von dorther kommt 1292 der Sklave Xanthias, 1324 taumelnd von eben daher Philokleon, und 1364 (vergl. 1360) auch Bdelykleon. Von der rechten Seitenthür her erscheint 1396 die Bäckerfrau und geht dahin zurück 1412. Von eben dorther erscheint ein anderer Ankläger mit einem Zeugen 1415—1441; endlich wird Philokleon von Bdelykleon in's Haus (1443) ge-

*) Ein jüngerer Scholiast zu 248 (*ἵνα ἡ ὀρχήστρα πληρωθῇ*) lässt sie in der Orchestra auftreten; der Venet. zu 266 (*γενόμενοι περὶ τὸν οἶκον τοῦ Φιλοκλέωνος*) und ein anderer zu 270 (*πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλ. στάντες οἱ τοῦ χοροῦ—ᾄδουσι*) scheinen entgegengesetzter Ansicht zu sein. Der Rav. (zu 408 *ἀποδυσάμενοι διδόασι τοῖς παιδίοις τὰ ἱμάτια, ἵνα ὀρχήσωνται εὐκόλως*) und ein anderer zu 415 (*ἀλλὰ μὴ κεκράγατε: ταῦτα, ἵνα ἀποδὺς ὀρχήσηται ὁ χορὸς καὶ ἀπέλθωσιν οἱ παῖδες*) scheinen ein Verbleiben in der Orchestra anzunehmen, aber anders, als jetzt geschieht, im Text gelesen zu haben.

schleppt 1449. Nach dem Chorgesange meldet Xanthias, der 1474 aus dem Hause kommt, dass Philokleon im Hause rast; man hört letzteren 1482; 1484 kommt er heraus, und 1500, 1505 und 1508 kommen drei Jungen (1532), mit denen Philokleon um die Wette tanzen will, indem er 1514 sagt: *καταβατέον γ' ἐπ' αὐτούς*. Man könnte glauben, die Jungen wären von rechts her gekommen, und Philokleon, der etwas höher aufwärts am Hause sich befunden habe, wolle weiter hervortretend mit ihnen auf der Bühne um die Wette tanzen. Damit stimmt es aber nicht, wenn der Schlussgesang des Chores 1516 beginnt:

*φέρε νυν ἡμεῖς αὐτοῖς ὀλίγον ξυγχωρήσωμεν ἅπαντες,**)
ἵν' ἐφ' ἡσυχίας ἡμῶν πρόσθεν βεμβικίζωσιν ἑαυτούς.

und wenn es am Schlusse heisst (1535 ff.)

ἀλλ' ἐξάγετ', εἴ τι φιλεῖτ' ὀρχούμενοι θύραζε
ὑμᾶς τάχυ· τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν,
ὀρχούμενον δστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῳδῶν.

wozu der Scholiast bemerkt: *εἰσέρχεται γὰρ ὁ χορὸς ὀρχούμενος, οὐδαμῶς δὲ ἐξέρχεται*. Denn indem der Chor bei Seite tritt, ist klar, dass derselbe voraussetzt, der Tanz werde in der Orchestra vor sich gehen. Das kann der Chor aber, da Philokleon sonst nichts darüber gesagt hat, nur dann wissen, wenn die drei Jungen in die Orchestra gekommen sind, und er aus *καταβατέον γ' ἐπ' αὐτούς* den Willen des Philokleon, in die Orchestra hinabzusteigen, ersieht. Dass dies aber geschieht, sehen wir aus dem Schlusse des Stückes, wo es heisst, dass der Dichter sich etwas erlaube, was gegen alle sonstige Gewohnheit sei; es kann dies nur darin bestehen, dass Schauspieler in die Orchestra gehen und von hier mit dem Chor, offenbar nach der rechten Seite hin, sich entfernen. Sicher erscheinen demnach die drei Jungen durch die rechte Parodos in der Orchestra, und Philokleon steigt zu ihnen in die Orchestra hinab, (dem analog ist die Schlussscene in den Ekklesiazusen). Dadurch wird nun auch 1517 *ἡμῶν πρόσθεν* erklärt, und der wild nachtanzende Chor bedarf keines weiteren Schlusswortes. Tanzte dagegen Philokleon mit den Jungen auf der Bühne, so müsste der Chor, nachdem jene von der Bühne sich entfernt haben, stumm und dumm fortgehen, was seinem Charakter in keiner Weise angemessen ist.

---

*) Schol. Rav. zu 1516 *ἐπ' ὀλίγον συσταλῶμεν*.

Geppert (pag. 162) erklärt die Worte 1498 ff.

εἴ τις τραγῳδὸς φησιν ὀρχεῖσθαι καλῶς
ἐμοὶ διορχησόμενος ἐνθάδ' εἰσίτω.

in der Weise, dass *εἰσίτω* heissen soll: der komme zu mir auf die Skene (nicht aber: in mein Haus) im Gegensatz zur Orchestra, und er hält dafür, dass die Kinder des Karkinos zu ihm auf die Bühne steigen und dort tanzen. Aber *εἰσιέναι* wird nie gesagt, um anzuzeigen, dass man aus der Orchestra auf die Bühne kommen soll*). Dagegen ist es der eigentliche Ausdruck für den in seine Wohnung gehenden Schauspieler. Diese Bedeutung kann dem Worte aber hier nicht gegeben werden, da Philokleon eben erst aus dem Hause gekommen ist, und zwar um draussen zu lärmen und zu tanzen. Ausserdem aber wird *εἰσιέναι* (vergl. das oben angeführte Scholion zu 1535) auch von dem Schauspieler gesagt, der von aussen her im Theater, und namentlich auf der Bühne erscheint; und diese Bedeutung ist es, die man hier festhalten muss. Unter den Greisen des Chores kann Philokleon keinen Tragöden erwarten; er kann also seine Aufforderung auch nicht an den Chor, wie Geppert meint, ergehen lassen, sondern an andere sonstige Tragödiendichter. In der That kommen auch die sich Meldenden von aussen her; der Chor dagegen kommt dem Wunsche des Philokleon nicht nach; er tritt bei Seite, und erst durch das Tanzen der Uebrigen ermuthigt entfernt er sich ebenfalls tanzend.

Ekklesiazusai.

Die Handlung entwickelt sich in einer Strasse oder an einem Platze von Athen, und die Scenerie stellt, wie es scheint, eine Reihe Häuser mit einem oder mehreren Eingängen zu Seitenstrassen vor. Mit Bestimmtheit lässt sich freilich nur sagen, dass das Haus der Hauptheldin Praxagora vor der Mittelthür der Skene sich befindet, und neben demselben andere Häuser stehen, aus denen die Frauen auftreten, die nicht durch Statisten dargestellt wurden. Da aber die Untersuchung in Betreff der auf der Bühne durch Schauspieler dargestellten Personen noch nicht zu ganz festen Resultaten gelangt zu sein scheint**), so lässt sich nicht angeben, welche von den Freun-

*) Die aus der Eirene von Geppert angeführte Stelle beweist es nicht.

**) Vergl. Bergk's Ausg. des Aristophanes II. pag. XIV. und Enger in Jahn's neuen Jahrb. Bd. 68, H. 3, pag. 257.

dinnen der Praxagora aus der rechten, welche hingegen aus der linken Nebenthür kommt, und eben darum lässt es sich auch von den Männern dieser Frauen nicht sagen*). Zwei Thüren scheinen indess für die genannten Personen hinreichend zu sein. An der rechten Seitenthür führt der Weg zur Pnyx; die linke Seitenthür ist vielleicht gar nicht gebraucht worden. Eine Veränderung der Scenerie tritt bis 876 nicht ein. Alsdann geschieht ein Scenenwechsel, über den später das Nöthige gesagt werden soll.

Der Chor erscheint anfangs nicht in der Orchestra, sondern auf dem Logeion, wie auch Beer anzunehmen scheint, wenn er pag. 103 von Frauen in dieser Scene spricht, welche später den Chor bilden. Seeger, Geppert und Enger lassen dagegen den Chor in der Orchestra auftreten. Letzterer sagt nämlich (Jahn's neue Jahrb. Bd. 68, H. 3, pag. 257): „nach dem Monologe der Praxagora tritt der Chor in Reih und Glied durch die Parodos ein, und stellt sich auf der Orchestra auf." Demnächst soll die Chorführerin 30 und 31 sprechen, Praxagora den Chor mit *ἐγὼ δέ γ' ὑμᾶς προσδοκῶσ' ἐγρηγόρειν* anreden, und hierauf sollen sich andere Frauen und zwar auf der Bühne einfinden. — Aber mag der Chor in geschlossenen Reihen, wie Enger will, oder vereinzelt, wie Geppert pag. 251 glaubt, in die Orchestra einziehen, unerklärt bleibt bei dieser Annahme das Fehlen der Parodos. Am meisten fällt es zwar auf bei Enger's Ansicht, der zufolge der Chor vollständig geordnet eintritt; aber auch wenn Geppert's Annahme vorgezogen wird, fällt es auf, dass die Parodos nicht später nachgeholt wird. Dem Auftreten des Chores in der Orchestra steht ferner entgegen, dass der Chor sich in der Orchestra niederlässt (vergl. die wiederholte Anrede der Praxagora 165 *ὦ γυναῖκες αἱ καθήμεναι*); dies thut er nie, ausser einmal im Rhesos, wo die Sache durch ganz besondere Umstände motivirt ist. Ferner

*) Genelli (pag. 255) setzt zwei Häuser in den Ecken des Proskenion an, eines dem Blepyros, das andere der zweiten auf der Skene sprechenden Frau gehörig. Sobald aber Praxagora nach Hause gekommen ist, soll die Handlung erfordern, dass das zweite Haus einem andern Manne gehöre, nämlich dem, der die Sachen auskramt, die er zum Gemeingute hingeben will. Am Ende gehören beide Häuser wieder zwei andern Weibern an, der hässlichen Alten und der jungen Dirne. — Wenn jedes alles bedeuten kann, lohnt es nicht, von der Beschaffenheit der Scenerie zu reden; denn das wirkliche Aussehen derselben ist dann etwas ganz Gleichgültiges, und die Scenerie wird eigentlich ganz überflüssig. — Ueber Geppert's Ansicht später.

macht sich das Erscheinen des Chores in der Orchestra bei Aristophanes stets dadurch bemerklich, dass er an dem Dialoge alsbald lebhaft Theil nimmt; nie steht er im Anfange als stummer oder passiver Zuschauer da. In unserm Stücke dagegen theilt ihm selbst Enger nur 30, 41 und 49 zu; dies spricht also nicht dafür, dass er sich in der Orchestra befindet. Vielleicht lässt sich endlich noch erwähnen, dass die närrische Verkleidung der Frauen nur dann ihre volle Wirkung that, wenn die Frauen auf der Bühne waren, wo sie über das nächste Terrain erhöht erst recht vollkommen allen in die Augen fielen, wie denn der Dichter aus gleichem Grunde einzelne Vögel von recht wunderbarem Aussehen in den Aves eben deshalb auf der Bühne erscheinen lässt. Alles dies veranlasst mich zu glauben, dass der Chor anfangs auf der Bühne erscheint *). — Dass der auf der Bühne redenden Frauen ausser Praxagora nur zwei oder drei sind, scheinen mir Beer und Enger hinlänglich bewiesen zu haben. Praxagora tritt also wohl im Anfange aus der Mittelthür auf; die zwei ausser ihr redenden Frauen kommen wohl aus den zwei Nebenthüren, die übrigen von rechts her, wo der Eingang zu einer Strasse sichtbar gewesen zu sein scheint. Von

*) Wenn die eine der Frauen 279 sagt: *ἡμεῖς δέ γε προΐωμεν αὐτῶν*, und Beer pag. 103 nebst Enger (l. l.) *αὐτῶν* auf den Chor bezieht, so halte ich das nicht für richtig. Praxagora fordert 277 alle anwesenden Frauen auf zu gehen, und heisst sie dies eiligst thun (282), wie man daraus sieht, dass der Chor 285 sagt *ὥρα προβαίνειν ἡμῖν ἐστι*, und die Aufforderung auf sich bezogen hat. Wollte nun eine der auf der Bühne anwesenden Personen unter diesen Umständen sagen: wir wollen denen dort (nämlich dem Chore) voraufgehen, so musste sie *τούτων* oder ein dem ähnliches Pronomen demonstr. brauchen. Das *αὐτῶν* geht sicher auf *ἀγροίκων*, und in *ἡμεῖς* sind weder die Schauspieler, noch einige andere auf der Bühne anwesende Personen, sondern alle beim Spiel Betheiligten, seien sie auf dem Logeion oder in der Orchestra, zu verstehen, und es heisst also: wir (die wir aus der Stadt sind) wollen ihnen zuvorkommen, wie auch der hieran sich anschliessende begründende Satz zeigt. — Enger (l. l. pag. 258) sucht das frühere Abziehen der auf der Bühne befindlichen Frauen auch damit zu begründen, dass er sagt, es fänden die drei Schauspieler alsdann während des folgenden Chorgesanges Zeit sich umzukleiden, indem sie gleich darauf wieder auftreten müssten. Aber der Grund scheint mir nicht zureichend. Im Kyklops kleidet sich der Chor, wie es scheint, während zehn Versen um. Hier dagegen ist es nur ein Schauspieler, welcher bald nach dem Abziehen der Frauen wieder auftreten muss, nämlich der welcher den Blepyros spielt. Da dieser aber nichts weiter zu thun hat, als den Männermantel abzuwerfen, den Frauenrock umzuhängen und vielleicht die Maske zu ändern, so bedarf er nur eines Augenblicks um sich umzukleiden.

der Bühne können die Frauen nur nach rechts hin abgezogen sein, und da das Lied, unter dem es geschieht, zweistrophig ist, so kann es wohl sein, dass sie in zwei Halbchöre gesondert abgehen.

310 (wie auch 477) wird das ganze Theater leer, ohne dass ein Scenenwechsel eintritt. Die zunächst auf 310 folgenden Männerscenen sind sehr einfach. 311 kommt Blepyros aus der Mittelthür, 327 ein zweiter Mann aus der rechten Nebenthür, der (vergl. 352) durch die rechte Seitenthür zur Volksversammlung abgeht (356). Von eben daher kommt 372 (vergl. 376) Chremes, und beide gehen nach Hause, Blepyros durch die Mittelthür, der andere durch die linke Nebenthür 477. Hierauf zieht der Frauenchor, der aus der Volksversammlung kommt, in die Orchestra ein. Um sich zu verbergen, schleichen sie dicht an der Wand des Logeion hin, die hier ein *τειχίον* vorstellt (496 *ἐπὶ σκιᾶς πρὸς τὸ τειχίον*), und sehen 500 die aus der Ekklesia auf der Bühne mit Andern auftretende (509 ff.) Praxagora, die demnach durch die rechte Seitenthür, wie der Chor durch die rechte Parodos erscheint. Praxagora, die den Chor warten heisst 517, selbst aber in ihr Haus gehen will, wird durch die Dazwischenkunft ihres aus dem Hause tretenden Mannes daran gehindert 520 *), geht 724 wieder zur *ἀγορά*, und eben dahin auch ihr Mann durch die rechte Seitenthür 727. Ein zweiter um 520 erschienener Mann geht dagegen in sein Haus, und erscheint von daher wieder 728, indem er seine Sachen dem Staatsvermögen einverleiben will, weshalb er dieselben durch einige Sklaven 867 herausschaffen lässt. Zu ihm tritt aus einer Nebenthür Chremes 746, der sich nicht im Geringsten geneigt zeigt Gleiches zu thun. Als aber der von der rechten Seitenthür her erscheinende Keryx zum Mahle einladet 834—852, macht sich Chremes mit dem andern Manne nach der rechten Seitenthür hin auf 871 u. 876.

Hier tritt nun eine Veränderung der Scenerie ein, und zwar wahrscheinlich in Abwesenheit des Chores, wie sonst immer der Fall ist. Denn da von hier an Personen, die bisher nicht aufgetreten sind, aus Localen, die auf der früheren Scenerie nicht existiren konnten, weil die Thüren der Skene anderweitig verwendet wurden, kommen, so kann die frühere Scenerie, die überdies fortan entbehrlich wird, nicht mehr bleiben. Man hat zwar, um die frühere Scenerie auch ferner beibehalten zu können,

*) Auch ein zweiter findet sich alsbald ein; vergl. 710 und über die Scene überhaupt Enger l. l. pag. 258 und Beer.

wie denn auch Beer eine Veränderung derselben nicht zugiebt, angenommen, dass an beiden Seiten der Bühne die Häuser sich befänden, die einer von jetzt an erscheinenden Alten und einer Jungen gehören; aber selbst diese Annahme befriedigt keineswegs. Denn die Scene zwischen dem Jünglinge und verschiedenen Frauen, die sich an ihn machen, die demnächst folgt, kann nur in einer ziemlich engen Strasse gespielt werden, die von mit Erkern versehenen Häusern eingefasst ist. Da nun überdies auch 1125 und 1128 zeigen, dass die neue Scenerie die Zuschauer nicht in die Nähe von dem Hause der Praxagora versetzt, da ferner die in der frühern Scene enthaltene Andeutung, dass Praxagora auf die Agora, nicht wie früher zur Pnyx, gehe, gegeben worden zu sein scheint, um die neue Localität anzukündigen und zu motiviren: so ist wohl an dem Scenenwechsel nicht zu zweifeln.

Die neue Scenerie, besonders die Skenenwand, stellt eine Seite einer Strasse in Athen vor, und namentlich sind es vier Häuser, die deutlich in ihr unterschieden werden. Sie scheinen sämmtlich hervortretende Erker, wobei die Balcone der Bühnenwand benutzt wurden, oder wenigstens Fenster, die nach der Strasse hin im ersten Stock lagen und sich öffnen liessen, gehabt zu haben; wenigstens steht dies für die zwei ersten der an der rechten Hälfte der Bühnenwand liegenden Häuser fest. Von den Häusern gehört das am meisten nach rechts hin liegende einer Alten, das nächste einem jungen Mädchen, die zwei folgenden einer zweiten und dritten Alten zu, und die zu ihnen führenden Thüren sind also die an der Skene von der rechten Seitenthür bis zur linken Nebenthür, oder die von der rechten Nebenthür bis zur linken Seitenthür hin gelegenen. Welches von beiden in der Decoration angenommen war, lässt sich nicht mehr angeben. Ausserdem zeigten beide Periakten Ansichten von Gebäuden; denn nach beiden Seiten hin führen Strassen. Jedenfalls also wurden alle fünf Thüren der Skene verwendet. Eine Veränderung der Scenerie tritt dagegen im zweiten Acte nicht ein. — Indem ich rücksichtlich der Handlung auf Enger (l. l. p. 258—260) verweisen kann, genügt es, wenn ich im Einzelnen Folgendes bemerke: die erste Alte erscheint 877 an dem Erker ihres Hauses (vergl. 930), das junge Mädchen 884 an dem des Nebenhauses (vergl. 961 dafür, dass sie sich in der Höhe befindet). Als 934 der Jüngling von der rechten Seitenthür her erscheint, tritt 936 das Mädchen, 937 die Alte zurück. Die letztere passt inzwischen auf den Jüngling wohl auf, wo er

hin will, und als er 950 vor ihrer Thür vorbeigegangen ist, tritt sie 951 aus der Thür ihres Hauses; ja sie läuft, als er 976 an des Mädchens Thür pocht, zu ihm hin. Während sie ihn zu ihrem Hause zurückbringen will 1037, kommt das Mädchen aus ihrem Hause; letzteres flieht jedoch in's Haus 1048 zurück, als eine zweite Alte von links her aus dem Nachbarhause erscheint, den Jüngling der ersten Alten streitig zu machen. Sie bleibt auch Siegerin, aber als sie, nachdem die erste Alte sich inzwischen wieder von der Bühne verloren hat, 1065 ihn mit sich in ihr Haus nehmen will, kommt aus dem weiter nach links hin befindlichen Hause eine dritte Alte, die, als die zweite Alte nicht nachgiebt, sondern den Jüngling in ihr Haus zieht, ebenfalls mit hineinstürzt 1111 (vergl. 1095 und 1106). Nach einem hierauf eintretenden Chorgesange kommt eine Sklavin von der rechten Seitenthür her (1112), ihren Herrn zu suchen (1125). Dieser kommt auch 1129 von der linken Seitenthür her, und geht 1150 nach rechts zum Orte des Gelages ab. Eben dahin begiebt sich auch danach der Chor tanzend, und zwar, wie es scheint, in zwei Halbchöre getheilt, durch die rechte Parodos. — Die 1112 erschienene Dienerin hat aber den Auftrag gehabt, nicht nur den Herrn, sondern auch (1138) *τασδὶ τὰς μείρακας* zur Mahlzeit mitzubringen. Wer letztere sind, ist streitig; der Scholiast versteht *τὰς τοῦ χοροῦ* darunter, Enger (l. l. p. 261) Tänzerinnen, die sich auf der Bühne befinden. Die Worte des Chores 1114 scheinen nun allerdings anzudeuten, dass noch mehr Personen als die Sklavin auf der Bühne sind; und da der Chor überdies 1152 in *τασδὶ λαβών* sich selbst andern gegenüberstellt, und weiter noch verheisst, singen zu wollen, während der Herr abziehe, so scheinen in der That noch ausser dem Chore andere Frauenzimmer, Tänzerinnen oder dem Aehnliches, auf der Bühne gewesen zu sein. — Wenn der Chor endlich 1152 sagt: *ἐν ὅσῳ δὲ καταβαίνεις*, so ist die Präposition hier gewiss nicht bedeutungslos, sondern der Herr steigt mit seiner weiblichen Begleitung hier in eben so anomaler Weise von der Bühne zur Orchestra hinab, wie es am Schlusse der Wespen geschieht, um in der Begleitung des gesammten weiblichen Chores abzuziehen.

Geppert (l. l. p. 159) spricht sich in Bezug auf die Scenerie folgendermaassen aus: „mehrmals scheint die Scene in den Ekklesiazusen gewechselt zu haben, wenn schon sie Athen nicht verlässt. Bis 728 befindet sie sich vor dem Hause des Blepyros, von da an (bis 876) in einer andern Strasse, darauf (bis

1112) in einer dritten Gegend, die vielleicht jene Gegend des Kerameikos darstellte, von der der Scholiast zu den Rittern 769 spricht, und zum Schluss scheint sie in einen anständiger bewohnten Stadttheil zurückzukehren; doch will ich nicht entscheiden, ob sie mehr als einmal (1112) gänzlich, oder ob nur theilweise verändert worden ist." Weiter heisst es p. 165, dass der Dichter, um die Scene wechseln zu können, an solchen Punkten die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der Bühne ablenke, und sie für den Chor auf der Orchestra in Anspruch nehme; daher seien einst 728, 876 und 1112 Chorgesänge gewesen. — Ob aber der Dichter die Aufmerksamkeit der Zuschauer an den angegebenen Stellen von der Skene habe ablenken wollen, lässt sich erst dann entschieden behaupten, wenn nachgewiesen ist, dass eine Veränderung der Scenerie an jenen Orten nothwendig eintreten musste. Die vorstehende Analyse der Scenerie wird hoffentlich gezeigt haben, dass gar keine Nothwendigkeit, auch kein erheblicher Anlass dazu da ist.

Εἰρήνη.

Der Ort der Handlung ist der Platz vor dem Hause eines Winzers 190, und das Haus selbst wird wohl seinem Aussehen nach ein εὐτελής gewesen sein. Ausser der zum Hause führenden Thür existirte eine zweite (30, 49), die in den an das Haus anstossenden Hofraum führte. Dieser mit einer Mauer eingefasst ist in seinem Innern nicht sichtbar; in dem Hofraume aber befindet sich der Käfer, auf welchem Trygaios zum Himmel fährt. Eben um dieser Fahrt willen muss man annehmen, dass es nicht ein Stall, sondern der Hofraum ist, in dem der Käfer gehalten wird. In der Hofmauer selbst scheint noch ausser der Thür eine Art Luke oder eine Oeffnung sich befunden zu haben, durch welche dem Käfer die Mistklösse zugelangt werden. Ueber die weitere Umgebung erfährt man nichts; vielleicht ist noch ein Stück eines Weingartens sichtbar gewesen, und diesen Localitäten entsprechend mag wohl die andere Umgebung gewesen sein. Dass es eine Berggegend ist, in der die Besitzung des Trygaios sich befindet, ersieht man aus dem Fluge des Trygaios; denn da heisst es, dass er hoch auffahrend an und auf Felsen sich befinde; diese müssen demnach den Zuschauern sichtbar gewesen sein und in der Höhe namentlich aus kahlen Felsen bestanden haben. Da aber gegen Ende des Stückes viele Handwerker und andere Personen sich bei Trygaios einfinden,

so möchte man geneigt sein daraus zu schliessen, dass es sich nicht als ein ganz isolirtes Landhaus dargestellt habe, sondern vielmehr als in der Nähe einer Stadt liegend. Leicht kann also nach rechts hin etwas abgebildet worden sein, was auf die Nähe der Stadt hinwies, vielleicht gar einige Häuser.

Veränderungen treten in der Scenerie nicht ein; Thüren sind vier erforderlich, die zum Hause des Trygaios führende und die an der Hofmauer befindliche; dann eine an der der Stadt zugekehrten Seite, von woher 1192 und weiterhin viele Menschen zum Hause des Trygaios kommen (vielleicht nicht ein Zugang, sondern zwei, die rechte Neben- und Seitenthür); die linke Seitenthür bezeichnet den Weg in die Fremde.

Das Stück beginnt damit, dass zwei Sklaven (41, 50) auf der Bühne beschäftigt sind, den grossen Käfer zu füttern. Da der eine derselben die Mistklösse dem Käfer durch die Maueröffnung zureicht, der andere die Klösse nahe der Hofthür knetet, so bedarf es für den Beginn der Handlung keiner besondern Maschinerie, sondern die Sklaven treten wohl beim Anfange des Stückes rasch aus der Hofthür und gehen an ihre Arbeit. Der Käfer selbst ist natürlich nicht sichtbar (30). Nach geschehener Fütterung geht der eine Sklave durch die Hofthür 49 zum Käfer hinein, und als Trygaios 60 den andern von innen her ruft, tritt auch dieser an die Hofthür 80; während der Käfer 82 über die Hofmauer sich erhebend sichtbar wird. Es geschieht dies den alten Scholien zufolge vermittels des *αἰώρημα*, einer Flugmaschine (vergl. Geppert p. 181). Der Sklave ruft hierauf 111 die Töchter des Trygaios aus dem Hause; sie kommen denn auch durch die Mittelthür und entfernen sich 149 eben dahin. Trygaios reitet und fliegt inzwischen auf dem Käfer 154 immer höher, und ist 174 der obern Höhe (dem Episkenion) nahe, 178 am platten Dache der Skene, und nachdem Trygaios dasselbe betreten hat, geht die weitere Handlung hier oben, und zwar an dessen vorderem den Zuschauern zugekehrten Rande vor sich. Auf dem Dache ist die den Zuschauern schwerlich sichtbare *οἰκία* des Zeus, und der einstweilen dort residirende Hermes, der 180 gegen den Rand des Daches vortretend den Zuschauern sichtbar wird, sagt, dass der Krieg die Eirene (223) *ἐνέβαλ' εἰς ἄντρον βαθύ*, und zwar 224 *εἰς τοντὶ τὸ κάτω*, und dass er sie mit vielen Felsen überdeckt hat (225: *κἄπειθ' ὁρᾷς, ὅσους ἄνωθεν ἐπεφόρησε τῶν λίθων*), damit die Menschen sie nicht bekommen. Aus alle dem scheint sich zu ergeben, dass die Höhle auf dem Dache des Episkenion zu

denken ist. Wie tief sie unter dem Standpunkte des Hermes liegt oder hinabreicht, sieht der Zuschauer nicht, wie auch die Höhle selbst nicht; nur Hermes und Trygaios, die sich auf der Höhe der Felsen darüber befinden, stehen vor ihr. Als tief in die Felsen hinabreichend bezeichnet aber der Dichter die Höhle, weil er das Heraufziehen der Göttin als ein schweres Stück Arbeit bezeichnen will. Sichtbar hätte die Höhle den Zuschauern nur an dem obern Rande der Skenenwand dargestellt werden können; aber das Aufsteigen der Göttin aus der Höhle ebensowohl, wie das Fortwälzen der grossen Felsblöcke über der Höhle, was alsdann ebenfalls vor den Augen der zuschauenden Menge vor sich gehen musste, hätte grosse Schwierigkeiten bei der Darstellung veranlasst, und zwar ohne Noth, da es nicht darauf ankam, ob die Zuschauer beides sahen. — Nachdem sich Hermes 233 vom Rande des Episkenion entfernt hat, und dadurch den Augen der Zuschauer entschwunden ist, erscheint der Krieg, und zwar in gleicher Weise wie Hermes zuvor, durch Vortreten zum Rande 236. Trygaios hat sich aus Furcht vor ihm 235 versteckt, jedoch so, dass er, wenn er auch dem Kriege hinter den Felsen verborgen ist, doch den Zuschauern nicht verschwindet; denn er spricht auch von seinem Verstecke aus, während der Krieg die Städte in seinem Mörser zerstampfen will*). Der aus dem Hintergrunde vortretende (252) Kydoimos geht 262 fort, und nachdem er 268 zurückgekehrt ist, 275 abermals ab, um die Keule zu holen; und zwar geschieht dies, indem er sich einmal nach rechts, das andere Mal nach links vom Kriege, allmählich vom Rande des Daches fort, entfernt. Nachdem er 280 ohne Mörserkeule zurückgekehrt ist, wird er mit dem Mörser 287 in's Haus geschickt, und eben dahin geht alsbald der Krieg ab (indem sie vom vordern Rande sich nach hinten zu entfernen). Trygaios, der sich von 289 an allein sieht, kommt nun aus seinem Verstecke hervor und fordert 294 die Hellenen auf, die Eirene aus der Höhle zu ziehen, ehe die neue Mörserkeule fertig wird. Er ruft zu dem Ende alle Stände durch einander auf, (299) mit Hacken, Hebebäumen und Tauen an's Werk zu gehen; und in Folge dieses Aufrufes erscheint der Chor 301. Er erscheint aus der Heimath des Trygaios, also von rechts her, und zwar in der Orchestra; denn es ist kein besonderer Grund vorhanden, dies auf der Bühne geschehen zu lassen. Dazu kommt, dass der

*) Der Mörser braucht wegen 230 keineswegs sichtbar zu sein.

Chor (325 ff.) einen Tanz aufführt, was auf der Skene nicht thunlich ist. Als der Chor 361 fragt: *ποῖ τοὺς λίθους ἀφέλξομεν*, erscheint Hermes am Rande des Episkenion; und nachdem er in so weit begütigt worden ist, dass er gegen das Heraufziehen der Eirene nichts weiter einzuwenden hat, räth er dem Chore 426 *ταῖς ἅμαις εἰσιόντες ὡς τάχιστα τοὺς λίθους ἀφέλκετε*. Der Chor erklärt sich dazu bereit und bittet den Hermes um weitere Anweisung. Da fordert Trygaios den Chor auf, zu den Göttern zu flehen, heisst ihn sofort die Taue zu Hülfe nehmen 437, und 458 erfolgt endlich der bestimmte Befehl: *ὑπότεινε δὴ πᾶς καὶ κάταγε τοῖσιν κάλῳς*. Der Rath des Hermes, zum Trygaios hinaufzukommen, indem sie sich zunächst in das Skenengebäude begeben (*εἰσιόντες*, wobei Hermes freilich aus der Rolle fällt und auf das wirkliche Skenengebäude Rücksicht nimmt), wird also nicht befolgt, oder kommt wenigstens nicht ganz zur Ausführung. Denn als die Choreuten dem Befehle des Hermes zufolge bis auf die Skene gekommen sind, erfassen sie auf des Trygaios Befehl das Seil, welches dieser inzwischen herabgelassen hat, und beginnen zu ziehen. Der Zweck, den der Dichter dabei hatte, als er den Hermes seinen Rath ertheilen liess, ging also lediglich dahin, den Chor auf die Bühne zu bringen; und als er dahin gelangt ist, beginnt er seine Arbeit*) (vergl. Schol. zu 1316 und 62). — Es will anfangs nicht glücken, die Göttin aus der Höhle zu ziehen, bis 511 die Landleute Hand anlegen, und so erscheinen denn 520 die in der Höhle eingesperrten Göttinnen. In Bezug auf das Heraufziehen sagt Seeger zu 458 (p. 219): „wir erfahren nicht, dass das Seilende in die Grube geworfen wäre, oder wie sonst die Irene herausgezogen wird. Für die Komödie ist dennoch der Spass klar genug.“ Allerdings erfahren wir im Stücke nicht, wie das Herausziehen eigentlich vor sich geht; aber die ganze dazu erforderliche Operation ist so einfach, dass wir im Ganzen nicht weit von der Wahrheit abirren können. Trygaios hat nämlich ein Seil, dergleichen oben auf dem Bühnendache zum Hinauf- und Herabschweben von Göttern und Menschen wa-

*) Der Scholiast zu 727 denkt es sich als möglich, dass der Chor hinauf (auf das Episkenion) gekommen ist. — Dass *εἰσιέναι* schlechthin von einem Aufsteigen aus der Orchestra auf die Skene gesagt werden kann, wie Geppert p. 162 geneigt ist anzunehmen, dafür fehlt es an Beweisen; dass es dagegen solenner Ausdruck für das Eintreten in das Skenengebäude durch die Thüren der Skene ist, ist bekannt.

ren, herabgeworfen. Die Choreuten erfassen es am untern Ende und ziehen, wie sie denn dazu eben aus der Orchestra auf die Bühne gestiegen sind. Oberhalb des Episkenion hat das Seil über eine in der Höhe angebrachte Rolle hingeführt, und als Trygaios oben auf dem Dache ebenfalls das Seil anfasst um zu ziehen, muss er beim Straffanziehen des Seiles durch die Choreuten in die Höhe gezogen werden und am Seile baumeln (470 *ἕλκω κἀξαρτῶμαι κἀπεμπίπτω καὶ σπουδάζω* sagt er). — Die aus der Höhle scheinbar heraufgezognen Göttinnen Eirene, Opora und Theoria werden den Zuschauern 520 sichtbar, indem sie dem Rande des Daches näher treten, und 550 heisst Hermes den Trygaios die Landleute zum *ἀπιέναι* auffordern. Dass hier nicht an ein blosses Verlassen der Bühne zu denken ist, ersieht man aus des Trygaios Worten 555: *πᾶς χώρει πρὸς ἔργον εἰς ἀγρόν.* Wenn aber trotz dieser Weisung und trotz dem, dass kein Einspruch dagegen von Seiten des Chores erhoben wird, dennoch der Chor sich nicht entfernt, sondern im Theater anwesend bleibt, so geschieht dies, weil Trygaios selbst das Fortgehen dadurch unterbricht, dass er sie 560 auffordert, mit ihm zur Göttin zu flehen. Dadurch wird bewirkt, dass sie von der Bühne nur bis in die Orchestra herabkommen, wo sie wegen der bald darauf beginnenden Parabase sein mussten, und dort bleiben. Das *εἰσιέναι* und *ἀπιέναι*, wozu der Chor aufgefordert wird, dessen vollständige Ausführung aber jedes Mal durch den Dichter gehindert wird, sind also die Mittel, deren sich derselbe bedient, um ein Mal den Chor auf die Bühne zu bringen, und das andere Mal ihn wieder in die Orchestra zurück zu führen.

Von den Göttinnen, die auf obern Rande des Episkenion sichtbar geworden sind, räth Hermes dem Trygaios die Opora und Theoria mit auf die Erde hinabzunehmen 706 und 714; die Eirene hingegen, deren im spätern Verlauf des Stückes nicht weiter gedacht wird (vergl. Schol. zu 726), bleibt im Himmel zurück*). Da aber der Käfer fort ist (721), so räth Hermes dem Trygaios, der fragt: *πῶς καταβήσομαι* (725), alsbald: *τῇδὶ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν.* Welche Göttin dies ist, darüber sind schon die alten Erklärer uneins gewesen (vergl. die Schol. h. l.), indem einige an die Eirene denken, andere an die Athena, de-

*) Daher sagt Trygaios 727 *ὦ κόραι, ἕπεσθον* im Dualis und das Scholion zu 842 *ἴσως ἡ Εἰρήνη ἐν τῷ οὐρανῷ ἔμεινεν*, während das Scholion zu 726 auch die Eirene dem Trygaios folgen lässt.

ren ἄγαλμα im Theater gewesen sei. Da aber eine Bildsäule der Athena für das gesammte übrige Stück nicht nöthig ist, der Athena nicht weiter gedacht wird, ferner wenn die Bildsäule unten auf der Bühne stand, es πρός, nicht παρά hätte heissen müssen, so kann es wohl nur auf Eirene bezogen werden (steig hinab hier auf dem Wege neben der Göttin hin), indem Eirene an der Seite stand, an welcher der Weg hinabführte. Die Art des Hinabsteigens denkt sich Seeger*) wohl nicht richtig, wenn er sagt: „es steigen Trygaios und die drei Nymphen (soll heissen: zwei) die Bühnentreppe in die Orchestra hinunter", und annimmt, dass das Hinabsteigen von den Zuschauern gesehen wird. Es geschieht vielmehr im Innern des Skenengebäudes, da eine andere Treppe aus dem obersten Stocke nach unten nicht da ist, und während der demnächst folgenden Parabase keine Personen auf dem Logeion sich befinden durften. Unten erst erscheint Trygaios 818 abermals den Zuschauern; während des Herabsteigens aber singt der Chor die Parabase. Indem er sich aber dazu vorbereitet, sagt er 729: ἡμεῖς τάδε τὰ σκεύη παραδόντες τοῖς ἀκολούθοις δῶμεν σώζειν, um sie gegen das Stehlen zu sichern, wie der Chor sagt, in der That aber, um sich, wie die Scholien erinnern, tanzfertig zu machen. Seeger versteht unter den ἀκόλουθοι die Theaterdiener; mir scheinen es vielmehr die Begleiter der den Chor bildenden Landleute zu sein, deren auch früher, namentlich beim Ziehen am Seile, gedacht worden ist; und es entfernt sich demnach hier gerade so ein Theil von dem bisherigen Chor, wie die Frauen und Mädchen in den Fröschen vor dem Beginne der Parabase, während anderwärts die Zahl des Chores durch Hinzutretende vermehrt wird (vergl. Rhesos, Kyklops, Hiketid. des Aischylos etc.). Da ein Sklave des Trygaios den Herrn ankommen sieht 824, so muss Trygaios mit beiden Göttinnen von aussen her die Bühne betreten, also von der linken Seitenthür herkommen. Er lässt nun 842 die Opora in's Haus führen und will die Theoria der βουλή abgeben (846 ἀποδώσω). Der mit der Opora 855 in's Haus gegangene Sklave erscheint 868 von neuem, und Trygaios wiederholt 871 seinen Vorsatz in Bezug auf die Theoria. Als aber Niemand sich meldet, der die Theoria hüten will**), sagt er 882: καταθήσομαι αὐτὸς εἰς

*) Desgleichen der Scholiast zu 727: κάτεισι ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν κλίμαξιν.

**) Wozu der Rav. bemerkt: ὁ δυνάμενος φυλάξαι τὴν Θεωρίαν, ἕως αὐτὴν παραδῶ τῇ βουλῇ.

μέσους*) ἄγων, und weiter 905 ὦ πρυτάνεις δέχεσθε τὴν Θεωρίαν· θέασ' ὡς προθύμως ὁ πρύτανις παρεδέξατο, und es ist von 908 nicht weiter von der Theoria die Rede, als 923, wo ταύτην ihre Anwesenheit verräth. Eine genügende Erklärung darüber, was mit der Theoria hier geschehen ist, vermag ich nicht zu geben. Jedenfalls scheint sie von Trygaios bis an die in die Orchestra führende Treppe geleitet zu werden**) und dann allein in die Orchestra hinabzusteigen. Was unten weiter aus ihr wird, weiss ich nicht; vielleicht entfernt sie sich allmählich durch die rechte Parodos.

Die Vorbereitungen zum Opfer und Mahle machen keine Schwierigkeit, und es ist nur zu bemerken, dass 942 ein solider Altar da ist, 1034 und 1039 ein Opfertisch und wirkliches Fleisch gebracht wird, auch 1032 auf dem Altare es wirklich brennt. Während des Opfers erscheint 1043 von der linken Seitenthür her (vergl. 1047) Hierokles, der 1126 mit Schlägen abzieht, und da Trygaios zu gleicher Zeit in's Haus geht, so ist der Chor allein noch sichtbar und singt wieder ein Stück Parabase, wie der Scholiast sagt (1127—1190). Mit 1191 tritt Trygaios in Begleitung eines Sklaven (1193) aus seinem Hause, und sieht viele Menschen 1192 zu seinem Hochzeitsschmause von rechts herzuströmen und zum Theil alsbald in sein Haus gehen, von woher später die Kinder erscheinen. Während er noch verschiedene leckere Braten, die eben ankommen (vergl. Schol. zu 1204), durch Sklaven 1195 in's Haus tragen lässt, erscheint 1197 auch von rechts her der Sensenschmied, den Trygaios 1207 ebenfalls mit Andern in sein Haus gehen heisst. Alles hingegen was mit Waffen zu thun hat***) und sich blicken lässt (von rechts her kommend, 1208—1263), weist er fort. So jagt er auch von den aus seinem Hause kommenden Kindern 1265 den Sohn des Lamachos fort 1294, während er den des Kleonymos mit in's Haus nimmt, nachdem er noch 1305 vor seinem Abgange den Chor aufgefordert hat, sich tüchtig an die Speisen zu machen. Dieser, dazu gern bereit, (1311) begiebt sich alsbald auf die Skene; und sie wollen eben die Braut aus

---

*) Schol. Rav.: τοὺς θεατὰς ἢ τὸ βουλευτήριον. Schol. Ven. zu 887 πρυτάνεις: τὸν λόγον ἀπέτεινε λοιπὸν πρὸς τὴν βουλὴν ὡς παραδιδοὺς τὴν Θεωρίαν.

**) Genelli p. 253 Note 9 meint, dass Trygaios sie die Stiege hinab zur Thymele führt und sie dort auf den Altarstein stellt.

***) Ueber die Zahl der Personen vergl. Beer p. 42.

dem Hause holen, da tritt 1329 Trygaios selbst mit seiner Braut aus dem Hause, und unter Absingen des Hymenaios, während dessen 1339 der eine Halbchor den Trygaios fortträgt (demnach auch der zweite Halbchor die Braut, wiewohl es nicht ausdrücklich gesagt ist; vergl. jedoch die Schol. zu 1340), ziehen der Chor und sämmtliche Personen ab, und zwar nach des Trygaios Willen 1329 εἰς ἀγρόν. Der Weg dahin steht durch die Orchestra wie über die Skene hin offen; wenn der letztere im vorliegenden Falle benutzt wird, so geschieht es wohl, weil der Chor erst so eben die Orchestra verlassen hat. Man entfernt sich nach links hin; denn nach rechts geht es in die Stadt.

Kanngiesser (kom. Bühne p. 148 ff.) stimmt in den meisten Punkten mit dem, was ich eben angenommen habe, überein und verlegt ebenfalls die eine Hälfte des Stückes nach der Höhe. Ja auch die Art und Weise, wie er die Handlung in der Höhe vor sich gehen lässt, könnte man sich im Ganzen sehr wohl gefallen lassen, wenn nur seine Voraussetzung begründet wäre. Kanngiesser lässt nämlich den Trygaios auf dem Mistkäfer vermittels eines Seiles, das von der Himmelskuppel auf die Erdenwelt herabgesenkt ist, reiten, auf der Oberbühne absteigen, und den Käfer höher hinauf zum Kuppeldache der Oberbühne fliegen, wo er den Augen der Zuschauer entschwindet. Auf der Oberbühne geht nun die weitere Handlung vor sich. Kanngiesser scheint vorauszusetzen, dass der Palast des Zeus und die Höhle den Zuschauern sichtbar sind, und er denkt sich, dass der Chor ebenfalls oben auf der Oberbühne tanze und die Göttin aus der Höhle ziehe. Am Schlusse der Scene im Himmel lässt er den Trygaios auf Treppen in die Orchestra (oder nach p. 151 vielleicht auf's Proskenion) hinabsteigen; in gleicher Weise auch den Chor, da letzterer nicht ohne seine Geräthe, sondern mit denselben von neuem im Theater erscheine. — Was bei Kanngiesser der Himmel bewirkt, lasse ich durch das Dach des Skenengebäudes möglich werden, und finde daher ein höheres Auffliegen des Käfers, der hinter den das Skenendach bekränzenden Zinnen niedergelassen wird, unnöthig. Ob der Palast des Zeus und die Höhle in dessen Nähe den Zuschauern sichtbar waren, darüber will ich nicht streiten, weil es für die Handlung unerheblich ist; möglich ist das eine wie das andere. Aber auf der Oberbühne (oder dem Episkenion) kann der Chor nicht sein. Nie (mit einziger Ausnahme der Okeaniden im Prometheus) tritt der Chor anderswo als in der Orchestra oder

ausnahmsweise auf dem Logeion auf; es wäre also gegen die sonstige Analogie, wenn er hier in der Höhe sich befände. Man sieht überdies nicht ein, wie er hinaufkommen soll. Dass die Götter in der Höhe wohnen, ist in der Ordnung; Trygaios reitet zu ihnen hinauf; aber die Landleute können nicht ohne Umstände in den Himmel gelangen, ohne weiteres von da zur Erde heruntersteigen; denn selbst das Herabsteigen des Trygaios ist durch die Gesellschaft der Göttinnen, die er bei sich hat, motivirt. In Bezug auf die Treppe, auf welcher derselbe herabkommt, vergleiche den allgemeinen Theil. Nach seinem Herabsteigen endlich erscheint Trygaios, da ein Schauspieler ihn vorstellt, nicht in der Orchestra, sondern auf dem Logeion.

Weit weniger bin ich mit der Vorstellung, die sich Genelli macht, einverstanden. Er sagt p. 256 Note 11: das Haus des Trygaios stehe auf der Seite der Heimath mit einem kleinen Vorhofe bis vorn an das Eck des Paraskenion herausgebaut, und die Mauer eines kleinen Weingartens ziehe sich an der Skenenfront bis in den andern Winkel hin, wo sie an ein verfallenes Tempelchen (mit einem Eingange, und mit einem Altare zur Seite) stosse. Sobald Trygaios in den Himmel d. h. in die Orchestra gekommen sei, sehe er (p. 259 Anm. 13) das Tempelchen für das Haus des Polemos an, und die Skene sei ohne weiteres der Palast des Zeus. Die Luftfahrt des Trygaios bestimmt er p. 259 Note 15 dahin, dass Trygaios von der Seite der Heimath kommend in einer Bogenlinie, auf dem Käfer reitend, in der That in den Aiorai hängend, bis mitten vor die Skene sich senke und dann (p. 256) nach der Seite der Fremde hin auf den Dromos (in der Orchestra) sich niederlasse. Das heisst den Zuschauern und ihrer Einbildungskraft viel, und zwar viel ohne Noth zumuthen. Erst soll die Skene die Heimath des Trygaios mit einem Tempelchen in der Nähe, dessen als auf der Erde befindlich nicht gedacht wird, sein; dann soll das Tempelchen die Wohnung des Krieges bei einem Palaste des Zeus sein, den man nicht sieht, und zwar in der Nähe eines Winzerhauses und dessen Umgebung, die für den Himmel ganz unangemessen ist. Trygaios ferner will in den Himmel steigen, und wir sollen glauben, er komme in der Höhe an, während er sich zur Erde senkt. Ich erwähne weiter nur ganz kurz, dass Trygaios hiebei in die Orchestra gelangen soll, dass der Flug des Trygaios etwas sehr schwer Auszuführendes ist, dass eine Mauer des Weingartens nicht erwähnt, dass der Hauptplatz, das Haus des Trygaios, an die Ecke des Paraskenion hin ver-

legt wird. Was Genelli endlich von dem ungeheuern Käfer erzählt, den der eine Sklave unter dem Arme fortträgt, ist eben so grundlos wie seltsam.

Geppert (p. 167) stellt das Auffliegen des Trygaios als etwas Illusorisches dar; es sei nämlich die Scenerie um ihn herabgelassen worden, dadurch sei eine neue Decoration mit dem Palaste des Zeus zum Vorschein gekommen, nachdem das Haus des Trygaios am Boden verschwunden war. Hierauf sei Trygaios von seinem Käfer abgestiegen und habe sich jetzt vor der Wohnung des Zeus befunden. Ich will nicht hervorheben, dass ein Hinauf- oder Herabziehen der Coulissen an der Skenenwand nicht zu erweisen ist; die Angst des Trygaios wird jedenfalls lächerlich, wenn er sich eben kaum über den Erdboden erhebt. Dazu kommt, dass diese Scenerie dennoch nöthigt, den Trygaios später mit seiner Göttin von der Bühne in die Orchestra auf der dahin führenden Stiege herunter steigen und während der folgenden Parabase die Skene von neuem in das Haus des Trygaios sich umwandeln zu lassen. Alles dies sieht Geppert für zulässig an; aber die Scholien geben keine Andeutung, dass dergleichen geschehen sei, das Stück nöthigt nicht dazu, und der Beweis, dass eine eben dagewesene Scenerie der Skenenfront alsbald von neuem gebraucht worden ist, fehlt.

Wenn endlich Hermann in der Leipz. Littztg. 1817 Nr. 59 (wie ich aus Geppert p. 166 ersehe) den Hermes und Trygaios auf dem Theologeion, die Grube dagegen auf der Erde in der Orchestra sein lässt, so fällt auf, dass Trygaios, um die Göttin aus der Grube zu holen, nicht zuerst zur Erde zurückkehrt und dann die Hülfe des Chores anruft. Dann ist aber auch die Göttin sehr unpassender Weise unter den Menschen verborgen worden, indem die Menschen in dem Falle sehr leicht zu ihr gelangen können. Endlich ist bei dieser Gruppirung nicht möglich, dass das Heraufziehen der Göttin so vor sich gehe, wie es der Dichter geschehen lässt. Die Beihülfe des Trygaios bleibt dann ganz ausgeschlossen, und wie die Göttinnen zu Trygaios gelangen, mit dem sie später zur Erde herabsteigen sollen, sieht man vollends nicht ein.

Nephelai.

Die Handlung geht in Athen vor den Häusern des Strepsiades und Sokrates vor; beide Häuser können also nicht fern von einander liegen. Das Haus des Strepsiades, welches den

in Athen gewöhnlichen Häusern dem Aeusseren nach gewiss sehr ähnlich war, muss, wie sich aus der Lage von des Sokrates Hause ergiebt, mehr an der rechten Seite der Bühne dargestellt worden sein, und aus der vor dem Hause befindlichen *αὐλή*, in der beim Beginne des Stückes Strepsiades mit seinem Sohne schläft, führte (19) eine Thür in das Innere des Hauses; ein umzäunter oder ummauerter Hofraum vor dem Hause wird nicht nur nirgends bemerklich gemacht, sondern kann auch nicht da gewesen sein, da alle von da Ausgehenden immer alsbald auf die Strasse gelangen. — Die Lage von dem Hause des Sokrates mehr an der linken Seite der Skene wird durch das neben demselben erfolgende Niederschweben der Wolken, das an der linken Seite der Bühne vor sich gehen muss, bestimmt; und da die Wolken vom Parnes herabkommen, auf diesen Berg als einen sichtbaren hingewiesen wird (323 und dazu die Schol.), so ist auch dieser an der Coulissenwand sichtbar gewesen, sei es an der linken Periakte geschehen, oder weiterhin zwischen der linken Seitenthür, die im Stücke nicht gebraucht wird, und der linken Nebenthür. Dass die Wolken an der linken Seitenwand der Skene herabschweben, ersieht man daraus, dass Sokrates 326 aus der Rolle fallend sagt, die vom Parnes herabsteigenden Wolken würden *παρὰ τὴν εἴσοδον* d. h. neben der Parodos sichtbar. Das Aussehen des Parnes lernen wir an derselben Stelle kennen; denn die Wolken kommen 325 *διὰ τῶν κοίλων καὶ τῶν δασέων*, der Abhang des Berges hat also Schluchten gezeigt, und ist wenigstens theilweise mit Gebüsch oder Wald bedeckt gewesen. Das Haus des Sokrates wird 92 *οἰκίδιον* genannt und hat ein den Zuschauern sichtbares *θύριον*. Das kleine unansehnliche Gebäude war aber nicht gemalt, sondern solid; denn 1487 steigt der Diener des Strepsiades auf das Dach des Hauses, reisst dessen Balken aus einander und zündet die hölzerne Bude an. Wie man sich die genauere Construction desselben denkt, hängt von der Erklärung der auf 93 folgenden Scene ab. Ich glaube, dass es einem *ἐργαστήριον*, einem Schuppen ähnlich war, dem entweder in geringer Entfernung vorn eine Mauer mit grossem Thorwege vorlag, oder der selbst vorn mit einem grossen Thorwege verschlossen war. — Obgleich das Haus des Sokrates eigentlich der Ort ist, an dem die Handlung meist haftet, so scheint es doch nicht vor der Mittelthür der Skene gelegen, wenigstens nicht bis dahin sich erstreckt zu haben, weil es von der Seite her auf die Bühne vorgeschoben war. Es lag also wohl in der Gegend der linken Nebenthür.

Die rechte Nebenthür bezeichnet die Lage von des Strepsiades Hause, die rechte Seitenthür und die Mittelthür bilden die Zugänge von Strassen oder Häusern her, welche in der Umgebung der zwei genannten Thüren liegen mochten. Da die linke Seitenthür nicht gebraucht wird, kommen nur vier Thüren in Anwendung. Eine Veränderung in der Scenerie tritt, den Schluss ausgenommen, nur da ein, wo die Denkwirthschaft sich vor den Augen der Zuschauer aufthut.

Im Anfange des Stückes erblickt man Strepsiades unter der *αὐλή* seines Hauses neben seinem schlafenden Sohne Pheidippides und seinen Sklaven (5). Da diese Personen nicht vor den Augen der Zuschauer kurz vor dem Beginne des Spieles sich dorthin begeben und dort niederlegen können, so müssen sie in dem Momente, wo die Darstellung beginnen soll, durch das Ekkyklema oder eine dem ähnliche Maschine dahin hervorgeschoben worden sein, und zwar so, dass dessenungeachtet der Ein- und Ausgang zum Hause dadurch nicht behindert wird. Denn 20 tritt ein Sklave aus dem Hause und geht 59 dahin zurück. Der vom Vater aufgeweckte Sohn geht 125 in's Haus, und Strepsiades 127 zum Häuschen des Sokrates hin; schon 132 pocht er dort an die Pforte des Hauses, ein Schüler des Sokrates wird, aber ohne dass er die Thür öffnet (vergl. 183), sichtbar und unterhält sich mit Strepsiades bis 183. Alsdann erblickt bei Oeffnung der Thür Strepsiades die Denkwirthschaft, und zwar zunächst die auf der Erde hockenden Schüler des Sokrates, darauf auch andere, Instrumente, endlich 219 den Sokrates. Wenn es nun auch, weil das Stück selbst keine näheren Indicien darüber beibringt, nicht möglich ist, mit voller Bestimmtheit anzugeben, wie das alles dargestellt wurde, so lässt sich doch sehr wohl zeigen, dass eine Anwendung von besondern Maschinen oder aussergewöhnlicher Skenenänderung hierbei nicht nöthig war. Der Schüler des Sokrates, der zuerst mit Strepsiades in's Gespräch kam, konnte, wenn er neben dem *φροντιστήριον* befindlich über eine das Haus vorn umschliessende Mauer guckte, sich ganz bequem mit Strepsiades unterhalten. Aber eben das war auch thunlich, wenn er aus einem Fenster oder einer Oeffnung des Oberstockes sah. Der letzteren Ansicht steht nur das entgegen, dass die Hausthür nach abermaliger Aufforderung des Strepsiades sie zu öffnen zu schnell geöffnet wird, als dass man meinen könnte, der Schüler sei inzwischen von oben her bis zu ihr gelangt. Das *φροντιστήριον* selbst denke ich mir, wie gesagt, als einen Schuppen,

der nach vorn hin offen und von der Strasse durch einen kleinen Hof gesondert war; in der Hofmauer aber befand sich ein grosser Thorweg. Als letzterer zurückgeschlagen wird, kommt dem Strepsiades natürlich alles vor Augen, was unmittelbar vor dem Schuppen, und zugleich das, was in dem jedenfalls nicht tiefen, nach vorn offenen Schuppenraume sich befand. Da die Lehrstube des Sokrates, wenn auch nicht dem Worte, doch der That nach, als ein *ἐργαστήριον* von dem Dichter dargestellt wird, indem dort allerhand Menschen kunst- und fabrikmässig auf's Denken und auf Redekünste vorbereitet werden, so liegt es nahe genug, sie als einen offenen Schuppen zu denken. Hierzu kommt, dass Pollux ausdrücklich bemerkt: *ἐν δὲ Ἀντιφάνους Ἀκεστρίαις καὶ ἐργαστήριον γέγονε τὸ καλούμενον κλίσιον· ὃ πρότερόν ποτ' ἦν τοῖς ἐξ ἀγροῦ βουσὶ σταθμὸς καὶ τοῖς ὄνοις, πεποίηκεν ἐργαστήριον*; denn was in der einen Komödie geschah, kann sehr wohl auch in andern geschehen sein. Nur braucht es nicht gerade ein Stall gewesen zu sein, den Sokrates sich ausgesucht hat; ein *οἰκίδιον*, wie es der Dichter 93 nennt, war es in dem Falle doch. Die *κρεμάθρα* aber, auf der sich Sokrates befindet, ist nicht ein in der Schwebe hängender Korb; denn wenn Sokrates in ihm sass oder lag, konnte er nicht sagen (225): *ἀεροβατῶ* (vergl. auch Kanngiesser p. 155). Es war vielmehr eine Darre, die entweder an hölzernen Stangen in der Höhe befestigt, oder durch Seile an den Balken festgehalten wurde und mit einem Boden versehen war, der nur aus einzelnen Latten bestand. Als eine solche Maschine, die zum Aufbewahren, vielleicht auch zum Trocknen von Gemüsen und andern häuslichen Producten (namentlich Käse) eingerichtet war, bezeichnet sie schon der Scholiast zu 218 mit den Worten: *νῦν τὰ περιττεύοντα (ὄψα) εἰς αὐτὴν (τὴν κρεμάθραν) εἰώθαμεν ἀποτίθεσθαι*, und er denkt sich dieselbe zugleich als *κρεμαμένην**).

*) Kanngiesser sagt p. 156: „Strepsiades benennt die Dinge, wie ein unterrichteter Oekonom, nach der Aehnlichkeit von Anlagen auf seinem Landgute, wo solche Käse- oder Obstdarren unstreitig oben am Hause durch einen Vorsprung der Balken — angebracht waren"; und er hält demnach die *κρεμάθρα* (p. 154) für die Oberbühne, die mit einem kleinen Vorsprunge über die Skene vorlief, und an beiden Enden mit den Tragbalken auf den Seitenwänden ruhte; es ist ihm dieselbe also eine Art Balcon. — So wahr es ist, dass Sokrates in der Höhe geht, so ist doch die Ansicht über die *κρεμάθρα* nicht ganz richtig. Sie ist nur ein Theil von dem Hause des Sokrates; sie ist nicht vor, sondern in dem Schuppen; und da das Haus des Sokrates nicht auf der Oberbühne sein kann, so auch

Aus dem bereits Gesagten ergiebt sich übrigens, dass das Haus des Sokrates und die κρεμάθρα nicht durch ein blosses παραπέτασμα dargestellt werden konnte; es musste alles dies solid sein und wurde nach den Scholien den Zuschauern durch παρεγκύκλημα sichtbar. Der Scholiast zu den Worten 132 κόπτω τὴν θύραν bemerkt nämlich: τοῦτο δὲ παρεγκύκλημα. Da nun das κόπτειν nicht irgendwie hereingeschoben werden kann, so kann das Nomen nur auf θύραν gehen. Erinnert man sich aber weiter, dass Ekkyklema und En- (oder Eis-)kyklema Maschinen sind, vermittels deren Gegenstände aus den Thüren der hintern Skenenwand plötzlich vor die Augen der Zuschauer gebracht, oder ihnen entzogen wurden, sodann auch die auf diesen Maschinen befindlichen Gegenstände selbst, und dass für die von der Seite her in das Theater führenden Eingänge die Ausdrücke εἴσοδοι und πάροδοι wechseln: so kann Parenkyklema nur eine Maschine sein, durch welche Gegenstände von der Seite her vorgeschoben wurden, sodann auch die auf ihr befindlichen Gegenstände. Hier ist also die θύρα als ein solcher durch Vorschieben von der Seite her sichtbar gewordener Gegenstand bezeichnet; als eben solcher zu 218 auch die κρεμάθρα. Das gesammte Parenkyklema bestand aber nicht bloss aus diesen zwei Theilen, sondern aus dem ganzen Häuschen des Sokrates mit seinem Zubehör. Denn da es solid sein musste, und doch nicht vor den Augen der Zuschauer aufgezimmert werden konnte, so blieb nichts übrig, als das bereits gezimmerte und zusammengefügte Gebäude von der linken Seite her beim Beginn des Stückes hervorzuschieben. Das gesammte Gebäude konnte demnach nicht übermässig gross sein. Mit der eben gegebenen Erklärung stimmt es auch, wenn das Wort Parenkyklema bildlich für Einschiebsel, Nebenscene (vergl. s. v. Passow Lex. herausg. v. Rost etc.) vorkommt*).

---

die κρεμάθρα nicht. Seeger's Erklärung durch Hängematte, in der Sokrates sitzen soll (Note 38 der Uebers.), ist ganz unstatthaft.

*) Was es in den Scholien zu 18 und 22 in unserm Stücke bedeutet, gehört nicht hierher. — Wenn endlich ein späterer Scholiast zu 184 ein Drehen des ἐγκύκλημα annimmt, als Strepsiades ὁρᾷ (ὡς) φιλοσόφους κομῶντας, so ist das eine Missdeutung des Wortes παρεγκύκλημα, das er bei ältern Erklärern gefunden hatte und von dem Ekkyklema nicht unterschieden wähnt. Er überträgt daher alles, was er von dem Ekkyklema wusste, ohne weiteres auf das Parenkyklema, während hier doch von einem während des Stückes erfolgenden Drehen oder Vorschieben vermittels der Maschine nicht die Rede sein kann; denn dadurch würde zwar erklärt, wie die Per-

Von Sokrates gerufen erscheinen die Wolken; sie sind anfangs, während man ihren Gesang schon vernimmt, noch unsichtbar, nämlich da wo sie sich ermahnen, vom Okeanos aufwärts auf die Berge zu steigen 276. Auch weiterhin sind sie noch verborgen, indem Sokrates 292 nur auf ihren Gesang,

---

sonen, Sokrates und seine Schüler, zum Vorschein kommen, dagegen nicht erklärt, wie das solide Bauwerk des φροντιστήριον auf die Skene gekommen. Man sieht endlich alsdann nicht ein, warum die Erklärer nöthig gefunden haben, hier von einem Parenkyklema statt des sonst gewöhnlichen Ekkyklema zu reden. An ein einfaches Ekkyklema denkt auch Seeger zu 183 und Note 32, ferner O. Müller kleine Schriften I. pag. 538; letzterer sagt: „in den Wolken bittet Strepsiades den Schüler des Sokrates — inständigst, ihm das Phrontisterion zu öffnen; auf einmal (184) erblickt er, und natürlich auch die Zuschauer die ganze Schaar der Schüler in wunderlichem Costüm und seltsamen Posituren, was nur durch ein Ekkyklem geschehen konnte, welches auch die alten Erklärer nicht unbemerkt lassen. (Schol. zu 184 ὁρᾷ δὲ ὡς φιλοσόφους κομῶντας στραφέντος τοῦ ἐγκυκλήματος (ἐκκυκλήματος Herm.). Vergl. die dritte Hypothesis bei Dindorf: ἐκλυθείσης (ἐκκυκληθείσης Fritsche) δὲ τῆς διατριβῆς οἵ τε μαθηταὶ κύκλῳ καθήμενοι πιναροὶ συνορῶνται u. s. w.). Sokrates erscheint (218) darüber in den Lüften, und zwar auch auf einer kleinen hängenden Bühne herumgehend (ἀεροβατῶν); wohl vermittelst einer ähnlichen Vorrichtung, wie bei der Studirstube des Euripides zur Anwendung kam. Die alten Erklärer nennen dies obere Ekkyklem ein παρεγκύκλημα. . . . . Den Zusammenhang beider Ekkyklemen wird man schwerlich genauer angeben können; so viel sieht man, dass das obere und untere ziemlich zugleich verschwinden, bald nachdem Sokrates hinabgestiegen ist (237), da hernach von den Schülern nicht mehr die Rede ist, und Sokrates mit Strepsiades sich vor dem Hause im Freien befindet" u. s. w. Ich kann mich von der Richtigkeit dieser Erörterung leider nicht überzeugen. Es wird durch sie 1) nur das Leichtere, das plötzliche Erscheinen der Schüler und des Sokrates, erklärt, nicht wie das solide Häuschen an Ort und Stelle gelangt ist. 2) Die Anwendung des Ekkyklema wird dadurch sehr zweifelhaft, dass Müller selbst nicht vermocht hat genau anzugeben, wo das Ekkyklema aufhört, was sich sonst immer sehr bestimmt nachweisen lässt. 3) Da von Schaaren der Schüler nicht die Rede sein kann, so hindert nichts, dass man die zwei bis drei Gruppen derselben durch das geöffnete Thor auch ohne Ekkyklema, nämlich an dem geöffneten Thore sehen kann. 4) Der Text macht selbst bemerklich, wann und wie die Schüler dem Anblicke des Sokrates und der Zuschauer entzogen werden, indem es 195 heisst: εἴσιθι; wenn aber dem Folge geleistet wurde, so war sicher kein Ekkyklema da. 5) Ein in der Höhe angewendetes Ekkyklema, wie es Müller für die Erscheinung des Sokrates nöthig findet, ist ohne alle Analogie. 6) Ueber die Bedeutung des ersten Scholion habe ich mich bereits ausgesprochen; die Hypothesis dagegen kennt kein Ekkyklema; denn die von Fritsche versuchte Conjectur ist weder nöthig noch wahrscheinlich.

nicht auf ihre Gestalt aufmerksam macht. Zum Vorschein kommen sie erst mit Anfang der Gegenstrophe, als sie 300 auf Athen zuschweben; und sobald sie in Athen's Nähe sind, schweben sie 323 allen sichtbar vom Parnes herab. Da sie aus der Fremde kommen, können sie nur von links her erscheinen, und zwar thun sie dies 326 neben der εἴσοδος ganz langsam und allgemach (324). Zuletzt lassen sie sich, da nichts ihre Anwesenheit auf der Bühne erfordert, neben dem linken Seitengebäude in der Orchestra zur Erde hinunter*). Nachdem Strepsiades und Sokrates im Hintergrunde des φροντιστήριον verschwunden sind 509, folgt die Parabase bis 626. Alsdann kommt Sokrates von innen her und ruft 633 auch den Strepsiades heraus. Letzterer bleibt bis 804, wo er nach Hause, also über die Bühne hin, geht, um seinen Sohn zu Sokrates zu holen. Sokrates selbst scheint sich 698 von der Bühne zu entfernen, und in seine Behausung zu gehen, erscheint von daher wieder 731, und geht 813 dahin zurück. Dass Bergk 723—730 einen Schüler des Sokrates als Unterredner mit Strepsiades annimmt, scheint durch 731 vollständig begründet zu werden. Der Schüler, der aus dem Innern der Wohnung her muss zum Vorschein gekommen sein, zieht sich bei oder nach 730 wieder in dieselbe zurück.

Sobald Strepsiades bei seinem Hause angelangt ist (nach 804), geht er in dasselbe hinein, erscheint aber 814 wieder mit seinem Sohne, den er zu Sokrates führen will. Dies geschieht**);

---

*) Hermann ist der Ansicht, dass die Wolken auf dem gewöhnlichen Wege in die Orchestra gekommen seien; auch Geppert pag. 182 Anm. 1 ist derselben Ansicht, und lässt daher den Berg Parnes unsichtbar sein, weil die Scenerie das Innere von Athen dargestellt habe. — Geppert (p. 181) ist geneigt, der μηχανή eine besondere komische Form zu geben; ich sehe dazu keine Veranlassung. Seeger's Vorstellung (Uebers. Note 47) scheint mir richtig zu sein; nur finde ich sie nicht ganz klar. — Kanngiesser (pag. 159) meint, dass die Wolken sich zuerst auf der Oberbühne zeigen, dann, den Zuschauern unsichtbar, auf einer Treppe herunter gehen, und durch einen der gewöhnlichen Seiteneingänge in die Orchestra einziehen, und zwar ohne Wolkencostüm, was ihnen entweder oben bereits abgenommen sei, oder unten bei ihrem Erscheinen von der Theaterbedienung abgenommen werde. Dass dies falsch ist, zeigt der Text des Stückes; denn sichtbar vor den Augen der Zuschauer lassen sie sich allmählich in einer mit Wolken umkleideten Maschine herab, weshalb sie Strepsiades anfangs nicht bemerkt.

**) Nach 843 tritt wohl Strepsiades in ein Haus, ist aber 847 wieder auf der Skene und zwar mit einem Hahn und einer Henne.

Sokrates kommt 868 aus seiner Wohnung, Strepsiades kehrt nach 888 zu seiner Wohnung zurück, Sokrates dagegen in die seinige, nachdem er gesagt hat, dass Pheidippides von den Meistern selbst seine Sache lernen solle. Der folgende Chor fehlt; nach demselben aber fordert der *δίκαιος λόγος* den *ἄδικος* auf hervorzutreten. Unter welchen Umständen dies geschieht, ist uns unbekannt, weil der vorhergehende Chor fehlt. Muthmasslich erscheinen die *λόγοι* aus oder in des Sokrates Hause, und der Scholiast mag wohl Recht haben, wenn er sagt: *ὑπόκεινται ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐν πλεκτοῖς οἰκίσκοις οἱ λόγοι δίκην ὀρνίθων μαχόμενοι.* Auch hier scheinen es aus dünnen Latten bestehende Verschläge gewesen zu sein, die über dem Erdboden erhöht waren, um den Einflüssen desselben entzogen zu sein. Dass der Kampf in Gegenwart des Pheidippides vor sich geht, ersieht man aus 929, 932, 990, 1000, 1043, 1071, aber selbst Strepsiades ist anwesend gewesen, wie 1105 zeigt. Ersterer ist aus des Sokrates Hause gekommen. Wodurch die Anwesenheit des letztern, der nur von seinem Hause hergekommen sein kann, veranlasst worden, ist nicht mehr anzugeben möglich. Sokrates hingegen ist, wahrscheinlich um seine Unparteilichkeit zu zeigen, nicht dabei. 1103 ruft der Anwalt der gerechten Sache: *ἡττήμεθ', ὦ κινούμενοι, πρὸς τῶν θεῶν δέξασθέ μου θοἰμάτιον, ὡς ἐξαντομολῶ πρὸς ὑμᾶς**), d. h. ich gebe jede weitere Vertheidigung auf, und schlage mich zu euch, den Zuschauern; er wirft dabei seinen Mantel weg und entflieht eiligst von der Skene — wohin? wohl nicht in die Orchestra; denn das darf er als Schauspieler nicht, sondern hinter die linke Periakte; von da kann er, wann er will, zu den Zuschauern gelangen, die hier, wie auch wiederholentlich vorher, als der schlechten Sache ergeben dargestellt werden. An das

---

*) Der Scholiast ist freilich ungewiss, ob der *δίκαιος λόγος* oder Pheidippides es sagt; aber ohne Noth; denn aus 1112, wo Pheidippides erklärt, wie ungern er sich dazu verstehe, ein Philosoph zu werden, ersieht man, dass er die Worte in 1103 nicht hat sagen können. Ferner hätte Pheidippides auch nicht sagen können: ich gehe zu euch den Zuschauern über, sondern *πρὸς τὸν ἄδικον λόγον.* — Der *δίκαιος λόγος*, dessen Käfig nahe der rechten Bühnenseite zu denken ist, wirft wohl nach vorn, also in der Richtung auf die Zuschauer hin, seinen Mantel fort, offenbar um durch ihn nicht auf der Flucht gehindert zu werden, steigt dann selbst nach vorn, wie auf die Zuschauer los, hinab; und wenn er dann hinter die Periakte tritt, so konnte wohl Jeder es so ansehen, als schlage er den Weg zu den Zuschauern hin ein.

Kunststück, das Seeger ihn machen lässt, indem er sein Oberkleid in die Orchestra hinunter wirft, und dann hinterdrein springt, ist also nicht zu denken.

Nach 1112 entfernt sich Pheidippides und geht mit dem ἄδικος λόγος in das Haus des Sokrates hinein; Strepsiades dagegen begiebt sich nach Hause, wie man aus 1131 ersieht, wo er von neuem von daher erscheint und zu Sokrates geht. Dieser kommt 1145 aus seinem Hause, Pheidippides 1167. Gleich darauf geht Sokrates wieder in sein Haus zurück, Strepsiades mit seinem Sohne dagegen 1212 in das seinige.

Von woher Pasias 1214 und Amynias 1259, mit denen sich Strepsiades herumzankt, kommen, ist ziemlich gleichgültig, etwa aus einer Strasse oder einem Hause rechts oder links von des Strepsiades Hause. 1302 geht Strepsiades, nachdem Pasias schon 1256, Amynias 1302 sich entfernt hat, in sein Haus, und kommt von da mit Pheidippides 1321. Nachdem Pheidippides 1475 in das Haus zurückgegangen ist, ruft Strepsiades 1485 und 1490 seine Sklaven, lässt das Dach des φροντιστήριον einschlagen und zündet den Schuppen an. Umsonst rufen ein Schüler, Chairephon und Sokrates aus dem schon brennenden Hause, was er da beginne; sie schreien wohl, ohne dabei auf die Skene herauszutreten (vergl. Schol. zu 1508). Strepsiades verschwindet von dem Dache des brennenden Hauses aus mit seinen Dienern hinter den Coulissen zur Linken, und der Chor der Wolken zieht, indem von seinem Charakter als Wolken dabei ganz abgesehen wird, durch die linke Parodos ab.

Batrachoi.

Der Schauplatz in den Fröschen ist theils auf, theils unter der Erde, und da beiderlei Localitäten nicht füglich durch eine Scenerie sich darstellen liessen, so ergiebt sich schon daraus, dass höchst wahrscheinlich eine Aenderung der Scenerie im Stücke werde eingetreten sein. Dass dem so war, erkennen auch die Scholien an, wenn es zu 270 heisst: ἐν Ἅιδου λοιπὸν τὰ πράγματα, und noch bestimmter zu 274: μεταβέβληται ἡ σκηνὴ καὶ γέγονεν ὑπόγειος. In der That sind auch an dieser Stelle alle Umstände der Art, dass sie eine Scenenverwandlung begünstigen; der Chor ist nicht anwesend, die Schauspieler brauchen nicht auf der Bühne zu bleiben, das ganze Theater ist mithin leer. Nicht der Art sind die Verhältnisse bei 181, wo ein Scholiast bemerkt: ἐνταῦθα τοῦ πλοίου ὀφθέντος ἱλ-

λοιῶσθαι χρὴ τὴν σκηνὴν καὶ εἶναι κατὰ τὴν Ἀχερουσίαν λίμνην τὸν τόπον ἐπὶ τοῦ λογείου ἢ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας. Denn hier wird die Skene nicht von den Schauspielern verlassen. Da aber überdies hier keine Nothwendigkeit für eine Scenenverwandlung obwaltet, so ist wohl nicht zu zweifeln, dass das Ende des ersten Actes mit 270 anzusetzen ist.

Die Hauptobjecte in der Scenerie des ersten Actes sind das Haus des Herakles und der Acherusische See. Wie gross oder klein das Haus des Herakles zu denken ist, wie seine Umgebung, sein Aussehen*) ist, von alle dem erfahren wir durch den Dichter nichts, eben so wenig von der Umgebung des Acherusischen See's. Dass dieselbe öde und traurig sein muss, bringt seine Lage mit sich; auf Felsen, die sich neben ihm befinden, deutet vielleicht 194 Ἀναίνου λίθος hin; aber ob sie hoch oder niedrig, ob deren viele oder wenige waren, darüber fehlt jede Andeutung. — Was die Lage des Hauses und des See's anlangt, so hängt sie davon ab, von welcher Seite her man Dionysos im Anfange des Stückes auftreten lässt, und sein Auftreten richtet sich wiederum danach, ob man die Unterwelt als den eigentlichen Ort der Handlung ansieht, oder ob man die Oberwelt als den Ort der Heimath gelten lässt. Da die Handlung bald nach dem Beginne des Stückes in die Unterwelt verlegt wird, und die ganze übrige Handlung dort sich entwickelt, demnach die Unterwelt den Mittelpunkt der Handlung bildet, so scheint es angemessen, den Dionysos von links her auftreten zu lassen; und in dem Falle ist des Herakles Behausung an der linken Nebenthür zu suchen, die linke Seitenthür bildet den Weg, auf dem Dionysos erscheint. Für den Acherusischen See bleibt mithin die ganze rechte Seite der Skene übrig, und der See reicht hier bis an die rechte Periakte heran, ohne dass man dort sein Ende sieht. Nach links hin dehnt er sich bis in die Nachbarschaft von der Behausung des Herakles aus; denn letzterer sagt 137: εὐθὺς ἐπὶ λίμνην μεγάλην ἥξεις, und kaum ist Dionysos 180 von Herakles fortgegangen, so lässt sich bereits vom See her der Ruf Charon's vernehmen; ja 184 hat Dionysos bereits ein Gespräch mit ihm angeknüpft. Aus

*) Meyer (comm. I. de Ran. Ar. pag. 5) meint, es habe das Aussehen eines Athenischen Privathauses gehabt, aber doch so, dass *Attici homines aliquam cum Heracleo quodam veluti Cynosarge similitudinem animadverterent.*

alle dem scheint sich zu ergeben, dass der See nach links bis über die Mittelthür hinaus gereicht hat.

Zugänge zum Logeion sind im ersten Acte drei erforderlich, nämlich ausser den genannten die rechte Neben- und Seitenthür, über die das Nöthige später bemerkt werden soll. Veränderungen der Scenerie treten im ersten Acte nicht ein.

Im Anfange des Stückes tritt Dionysos mit Xanthias durch die linke Seitenthür auf; denn als Schauspieler können sie nicht durch die Orchestra kommen, und zwar reitet Xanthias auf einem Esel. Da auch in den Wespen ein Esel auf der Skene erscheint, so ist darin nichts Auffälliges. Xanthias übrigens, der mit dem Reisegepäck beladen ist und wenig Lust bezeigt, schnell vorwärts zu kommen, steigt alsbald, während er also noch in der Nähe der Seitenthür ist, ab, und der Esel, dessen hinfort nicht weiter gedacht wird, wird durch die Seitenthür wieder entfernt. Die hierauf folgende Unterhaltung bei dem Hause des Herakles dauert bis 165. Gleich darauf wird ein Todter herzugetragen 170, und mit ihm unterhandelt Dionysos, ob er nicht sein Bündel tragen will. Herzugetragen kann er nur durch Menschen auf einer Bahre werden, und da er schon 171 von Herakles angeredet wird, so muss er die Bahre, falls nicht bei 170 eine Pause stattfand, sehr schnell verlassen haben. Aber es ist wohl überhaupt zweifelhaft, ob die Leichenträger den Zuschauern sichtbar werden, oder nur der Todte allein, nachdem er vor der Periakte, wie man es sich denken muss, abgestiegen ist, auf der Skene erscheint. Der komische Effect verlangt das erstere, wie denn auch der Esel kurz vorher den Zuschauern producirt wurde. Aber auch das zweite ist sehr wohl möglich, wie auch, dass er in dem Falle durch die Parodos herzugetragen worden ist, welcher Ansicht auch Meier*) zu sein scheint. Sicherheit hierüber zu erlangen dürfte sehr schwer sein. — 180 macht sich Dionysos mit Xanthias auf weiter zu wandern; aber in demselben Momente wird auch schon der Ruf Charon's nach rechts hin vernommen. Da

*) Comm. I. pag. 8, wo er sagt: *ex porta funesta* (*ex Ἡρίαις πύλαις*) *funus exportatur pauperioris alicujus hominis ... ab aliquot vespillonibus, qui ubi scenae appropinquarunt escenditque mortuus, una cum feretro recedunt.* Werden die Todtenträger den Zuschauern sichtbar, so spricht die Analogie des Wursthändlers in den Rittern dafür, dass der Todte durch die Parodos hereingetragen wird; erscheint er dagegen gehend, so kommt er sicher durch die linke Seitenthür.

Charon erst rufen kann, wenn er dazu Anlass hat, nämlich wenn er am Ufer des See's ist, so wird derselbe den Zuschauern nicht erst bei 180 sichtbar geworden sein, sondern schon einige Zeit vorher, während er über den See ruderte*). Den Xanthias will er übrigens nicht in den Kahn nehmen, und dieser ist daher genöthigt, um den See παρὰ τὸν Ἀναίνου λίθον 194 zu laufen, und er entfernt sich zu dem Ende 196. Da der See nur an der Rückwand der Skene in der Scenerie seine Darstellung kann gefunden haben, der Kahn Charon's nur dort, nicht am Rande des Logeion, sich fortbewegt haben kann, so wird der Weg des Xanthias mehr am vordern Rande des Logeion als an dessen Rückwand, diesseit, nicht jenseit des See's hingeführt haben. Aus dem Ausdruck περιθρέξει, den Charon braucht, muss man wohl weiter schliessen, dass der Anlandepunkt nicht diesseit des See's, auch nicht am äussersten Ende desselben nach rechts, sondern am jenseitigen Ufer des See's liegt. Xanthias selbst aber kommt während der Ueberfahrt, also im ersten Acte, nicht wieder zum Vorschein; demnach kann auch der Ἀναίνου λίθος nicht den Zuschauern sichtbar gewesen sein; der Fels muss vielmehr weiter nach rechts hin, als die Bühne reicht, gelegen haben, und der Acherusische See ist also nicht seiner ganzen Ausdehnung nach zu sehen gewesen, sondern hat sich nach rechts hin über die rechte Periakte hinaus, wie schon bemerkt wurde, erstreckt. Wie Charon also von der rechten Seitenthür her mit seinem Kahne gekommen ist, so wird er auch bei seiner Ueberfahrt mit Dionysos hinter der rechten Periakte verschwinden 270. — Bevor Charon aber die Rückfahrt antritt, ruft er 197: εἴ τις ἔτι πλεῖ, σπευδέτω in den Kahn zu steigen. Es meldet sich Niemand, und da nur Dionysos allein bei der Ueberfahrt gehudelt wird, von Andern, die mitfahren, nicht die Rede ist, so scheint Charon mit Dionysos allein überzusetzen, und der unterweges angetroffene

*) Nach Seeger ist Charon 180 am jenseitigen Ufer des See's; ich meine vielmehr: am diesseitigen, wo Dionysos sich befindet, da dieser bereits 188 aufgefordert wird in den Kahn zu steigen. Auch mit dem, was Meier comm. I. pag. 8 sagt: *ubi relicto logeo* (?) *Bacchus et Xanthias ad eum accedunt locum, qui nunc tabularum sive καταβλημάτων ope paludem referebat, appellit navigium, quod hemicyclio repraesentabatur, Charon.... per scalas et portam Charoniam* (?) *escenderat*, bin ich in keiner Weise einverstanden. Dionysos und Xanthias können nicht die Bühne verlassen, ohne sich vom See zu entfernen, und Charon kann eben darum nicht von der Charonischen Pforte her erscheinen.

Todte hat wohl vorher den Weg eingeschlagen, den auch Xanthias nehmen muss.

In Bezug auf den Chor der Frösche sagt ein Scholiast zu 209: *οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορὸς, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους*, und Meier (comm. I. p. 9) ist gleicher Ansicht; gewiss mit Recht.

Nachdem 270 Dionysos mit Charon und dem Kahne verschwunden und das ganze Theater leer geworden ist, tritt (und dieser Ansicht ist auch Meier comm. I. pag. 10) die Scenenänderung ein. Die neue Scenerie stellt die Unterwelt vor, und da die Handlung hinfort vor dem Palaste Pluton's, den auch Persephone bewohnt (670 ff.), sich konzentrirt: so muss der Palast die Mitte der Scenerie einnehmen. Von dem Baustyle und sonstigen Aussehen des Palastes ist keine Rede, keine Andeutung über dessen Umgebung. Da aber die in der Unterwelt thätigen Wirthinnen nicht aus dem durch Aiakos bewachten Palaste kommen, ja der Dichter sichtlich will durchblicken lassen, dass die Einrichtung in der Unterwelt comfortable genug sei, so ist neben dem Palaste sicher wenigstens noch ein Gebäude gewesen und sichtbar geworden. Je weniger übrigens die Dunkelheit und der in der Unterwelt herrschende Nebel durch eine künstliche Beleuchtung sich zeigen liess, um desto neblichter werden wohl die Gegenstände an den Coulissen dargestellt worden sein. Denn es musste doch irgend etwas gesehen werden, aus dem sich abnehmen liess, dass Xanthias (während der volle Tag ihn und die Zuschauer umgab) Ursache hatte 273 über *σκότος* und *βόρβορος* zu klagen, und Dionysos über jedes Schreckbild, das Xanthias ihm vorlog, in Angst zu gerathen. Tappten doch auch beide so, als umgäbe sie vollständige Dunkelheit, und könnten sie selbst nahe liegende Gegenstände nicht unterscheiden. — Von Thüren ist ausser der zum Palast führenden Mittelthür und der zur Wohnung der Wirthinnen führenden rechten Nebenthür noch die vom Acherusischen See herführende linke Seitenthür erforderlich. Da aber der Chor, der von der Skene her auftritt, aus Greisen, Jünglingen, Frauen und Jungfrauen besteht, und es nicht wahrscheinlich ist, dass sie alle aus einer Thür (der rechten Seitenthür) herkommen, so dürfte die Skene noch mehr Thüren gehabt haben; ihre Zahl vermag ich nicht mit Bestimmtheit anzugeben.

Im Anfange des zweiten Actes erscheinen Dionysos und Xanthias, wenn wir in der Bestimmung des Vorhergehenden

nicht fehl gegriffen haben, durch die linke Seitenthür, und sind im Begriff ihre Wanderung zum Palaste Pluton's fortzusetzen. Aber obgleich Xanthias 277 räth vorwärts zu gehen, so geschieht es doch nur unter dem äussersten Zagen des Dionysos und mit grossen Unterbrechungen, indem Xanthias, des Dionysos spottend, ihn stets von neuem durch angebliche Wunder und Ungethüme, die in ihrer Nähe sein sollen, erschreckt *). Daher kann Dionysos 315 kaum weit vorgeschritten sein, und jetzt versteckt er sich gar an oder hinter einem Felsen, indem er sich den Coulissen nähert. In den nächsten hundert Versen ist keine Andeutung, dass er weiter vorgeht, und als er 431 die Mysten fragt, wo Pluton ἐνθάδ' οἰκεῖ, wird ihm 434 geantwortet: μηδὲν μακρὰν ἀπέλθῃς — ἀλλ' ἴσθ' ἐπ' αὐτὴν τὴν θύραν ἀφιγμένος. Aus alle dem ergiebt sich also ebenfalls, dass, wenn man den Palast Pluton's in der Mitte der Skene ansetzt, Raum genug für alles, was seit 270 vorgekommen ist, sich vorfindet **). — Der Chor der Mysten, der in der Unterwelt zu Hause ist, muss auf dem Heimathswege erscheinen 316. Aber obgleich seine Gegenwart auf der Bühne in keiner Weise erforderlich ist, so kommt er doch sicher nicht durch die Parodos, sondern durch die Thüren der Skene ***), und steigt erst mit den 353 beginnenden Anapästen in die Orchestra hinab, um dort 372 einen Chortanz zu beginnen. Von der Bühne her lässt aber der Dichter den Chor wohl darum erscheinen, weil er der Ein-

*) Meier comm. I. pag. 11 ist ungewiss, ob die Zuschauer die Ungethüme haben sehen können. An Geschick, sie ihnen zu zeigen, hat es den Athenern sicher nicht gefehlt; aber gesehen haben sie nichts. Denn nur indem sie nichts sahen, zeigte sich die lächerliche Feigheit des Dionysos erst im vollen Lichte.

**) Der Ausruf des Dionysos (297) ἱερεῦ, διαφύλαξόν μ', ἵν' ὦ σοι ξυμπότης scheint mir von einem Scholiasten richtig als Ironie auf die Stelle einer Tragödie gedeutet zu werden (vergl. die Noten in der Didot'schen Ausg. der Scholien zu dieser Stelle). Andere Scholien meinen freilich, dass ein Priester in der Nähe des Dionysos sich befindet, und letzterer sich hinter demselben versteckt; noch andere, dass er sich in der Orchestra neben dem Dionysospriester verbirgt (letzterem stimmen auch Seeger, Genelli und Meier comm. I. pag. 12 bei). Aber beides ist unstatthaft. Das Dasein eines Priesters auf der Bühne ist eben so bezeugt, wie die andern Graungestalten, die Xanthias zu sehen vorgiebt, nämlich durch nichts; in die Orchestra aber kann Dionysos als Schauspieler nicht hinabsteigen.

***) Meier comm. II. pag. 3 sagt: *mystarum esse chorum spectatores jam tum possunt ex late splendente facum arcanarum lumine, quas chorus usque ad exitum fabulae* (cf. 1546 sqq.) *tenet* etc.

bildungskraft der Zuschauer nicht zumuthen mochte anzunehmen, dass die Parodos, durch welche der Chor andernfalls hätte erscheinen müssen, ausser dem Theater mit Strassen und Wegen der Unterwelt in Verbindung stehe. — Der Chor besteht theils aus Greisen, theils aus Jünglingen, theils endlich aus Frauen und Mädchen, wie sich aus 397—413 ergiebt (vergl. Beer p. 82); auch bemerken die alten Scholien zu 411: *συνεχόρευον γὰρ καὶ αἱ γυναῖκες*; ferner deuten eben darauf 324 ff. verglichen mit 345 und 351 hin.

Nachdem der Gesang und der Chortanz in der Orchestra beendigt sind, und Dionysos sich beim Chore nach der Wohnung Pluton's erkundigt hat, zieht der aus Frauen und Mädchen bestehende Theil des Chores 440 (vergl. 441 und die dem Chore später gegebene Anrede *ὦνδρες* 597) ab. Es geschieht dies wohl um der Parabase willen, die ihrem Inhalte nach sich nicht eignete von Frauen gesprochen zu werden. Hat der Dichter demungeachtet bei dem Tanze der Mysten auch das weibliche Geschlecht wollen vertreten sein lassen, so geschah es wohl, weil gerade bei ihm die bacchantische Raserei und der Dionysische Taumel sich am meisten äusserte. Dass der übrige Theil der Mysten im Theater verbleibt, ersieht man aus der folgenden Scene, wo der Chor 534 und 590 am Dialoge Theil nimmt. Die Frauen des Chores können natürlich nur über die Bühne hin abgezogen sein, und da keine Andeutung sich findet, dass sie dabei dem mehr links stehenden Dionysos sich nähern, so geschieht es wohl von der Orchestra aus über die rechte Seitentreppe zu der rechten Seitenthür der Bühne hin.

460 befindet sich Dionysos mit Xanthias an Pluton's Palast, und geräth mit dem dortigen Thürwächter (der vielleicht Aiakos ist; vergl. Schol. zu 465) in ein Gespräch. Nachdem der Thürhüter 478 wieder in den Palast sich zurückgezogen hat, erscheint 503 eine Magd aus dem Palaste (vergl. die Scholien), welche sich 518 wieder in den Palast zurückbegiebt. Unsicher ist dagegen, von woher die Pandokeutrien 549 erscheinen*); sie scheinen schlechtweg zu den Schatten der Unterwelt, nicht gerade zum Hausstande Persephone's zu gehören, und mögen also wohl aus einem Gebäude dem Palaste zur Rechten ein-

*) Meier comm. III. pag. 7 *de sinistro scenae ostio, unde solebant in comoedia viliores personae exire*, mit Berufung auf Pollux 124: *ἡ δὲ ἀριστερὰ ἢ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον* u. s. w. — Dass dies ein unzureichender Grund ist, bedarf kaum der Erinnerung.

treten; sie zanken mit Dionysos bis 578, und entfernen sich dann auf dem Wege, auf dem sie erschienen sind. — 608 tritt Aiakos mit mehreren Sklaven aus dem Palaste*), und 673 gehen sämmtliche Schauspieler in den Palast, damit Pluton entscheide, wer der wahre Dionysos sei. Die Scene wird auf diese Weise leer, und es folgt nun die Parabase bis 737.

Nach der Parabase treten Aiakos und Xanthias aus dem Palaste, und auf Anlass eines zwischen Aischylos und Euripides im Palaste entstandenen lauten Zankes gehen beide dahin zurück 813. Nach dem kurzen Chorliede 814—829 treten in Zank um den Ehrensitz begriffen Euripides und Aischylos mit Dionysos aus dem Palaste, und Dionysos zündet vor dem Beginne des tragischen Wettstreites 875 ff. Weihrauch auf Kohlen an. Hierauf hebt der Wettstreit an. Als aber Dionysos, selbst nicht mit Hülfe einer Wage, zum Ziele kommt, tritt Pluton um 1411 aus dem Palaste (vergl. Beer pag. 83, denn sicher ist er nicht mehrere hundert Verse hindurch stummer und müssiger Zuschauer des Kampfes gewesen) mit den Worten (1414) *οὐδὲν ἄρα πράξεις ὥνπερ ἦλθες οὕνεκα* auf; und nachdem Dionysos den Aischylos für den vorzüglichern Dichter, den er mit auf die Erde zu nehmen wünsche, erklärt hat, gehen alle 1481 in den Palast zur Tafel. 1500 erscheinen Pluton und Aischylos, ferner als stumme Personen Dionysos und Xanthias aus dem Palaste, und auf Geheiss des Pluton begleitet der Chor den Aischylos mit brennenden Fackeln**). Der Chor muss also wohl zu dem Behufe auf die Bühne kommen und mit Aischylos durch die linke Seitenthür abziehen. Pluton geht in den Palast zurück.

Kanngiesser (l. l. pag. 152) ist der Ansicht, dass Dionysos mit Xanthias und dem Esel auf der Oberbühne zum Vorschein

---

*) Meier comm. III. pag. 10 *de sinistra scenae janua exit Aeacus.* Das kann nicht sein, wenn der Palast in der Mitte der Skene war.

**) Dass der Chor bei seinem Erscheinen brennende Fackeln trägt, ersieht man aus 340, und da man 1325 nicht sieht, woran die etwa erloschnen hätten angesteckt werden sollen, so muss man annehmen, dass sie, oder wenigstens einige derselben, bis zum Ende des Stückes brennend sind erhalten worden. Das lange Brennen der Fackeln aber, das Brennen derselben in dem tageshellen Theater, wo der Effect der Fackeln ein nur sehr geringer sein konnte, geben zu Zweifeln Anlass, zumal da Aischylos am Schlusse der Eumeniden sich Aehnliches nicht erlaubt zu haben scheint, und auch sonst in der Tragödie nur einzelne kurze Zeit brennende Fackeln vorkommen.

kommen, auf ihr ferner die Behausung des Herakles sich befindet und die zwei nach der Unterwelt Wandernden sich von da an einem Seile herablassen, oder auch vielleicht auf der an der Seite befindlichen Treppe von oben herabsteigen. So gelangten sie bald darauf in die Orchestra oder auf die Unterbühne, die den Hades vorstelle. — Hier ist nicht klar, was die Oberbühne darstellen soll, ob den Himmel oder die Erde. Nach dem, was Kanngiesser sonst über deren Bedeutung sagt, muss man geneigt sein, sie auch hier für den Himmel anzusehen. Aber der Todte, den Dionysos bei Herakles' Wohnung trifft, kann nicht aus dem Himmel unmittelbar in den Hades übergehen, der Esel nicht in den Himmel kommen. Sie kann also hier ausnahmsweise nichts anderes als die Erde bedeuten. Aber auch in dem Falle fällt auf, dass ein Herabsteigen oder gar ein Herablassen am Seile nirgends angedeutet wird, obgleich doch Xanthias, wo irgend Hindernisse ihm entgegentreten, dieselben in Betreff des Gepäcks sehr wohl auszubeuten weiss, und der von tausenderlei Furcht geplagte Dionysos keine Furcht vor diesem Wege zu erkennen giebt, ja ihn nicht einmal andeutet. Dazu kommt, dass Dionysos, sobald er des Herakles Wohnung (die hier auf der Oberbühne sein müsste) verlässt, schon Charon's Ruf vernimmt und sich mit ihm in ein Gespräch einlässt; alles Dinge, die eine solche Scheidung des Vorhergehenden vom Folgenden, wie Kanngiesser voraussetzt, nicht erlauben. Da nun aber Kanngiesser überdies die Oberbühne hier nur einschiebt, weil er meint, dass sich ohne dieselbe die Handlung nicht darstellen lasse, so glaube ich, dass man die ganze Hypothese einer Oberbühne wenigstens für die Frösche aufgeben wird, indem man auch ohne dieselbe sehr wohl zum Ziele gelangt. —

Genelli pag. 266—301 construirt die Scenerie in der Weise, dass er keine Veränderung in derselben annimmt. Ihm zufolge (vergl. Geppert pag. 168) sieht man auf der Skene die Aussenwand eines bedeutenden Wohnhauses mit dem Haupteingange in der Mitte, zwei Flügelgebäude, von denen das auf der Seite der Heimath gelegene bis an die vordere Ecke des Nebenzimmers der Bühne, das Paraskenion, vorspringt. Dionysos und Xanthias kommen durch die rechte Parodos in die Orchestra, ziehen rings um die Orchestra herum, und gelangen so endlich wieder auf die Parodos an die auf's Logeion führenden Stiegen. Hierauf steigen sie diese hinan, und gelangen auf dem Logeion zu dem Hause auf der rechten Seite, welches für jetzt das des

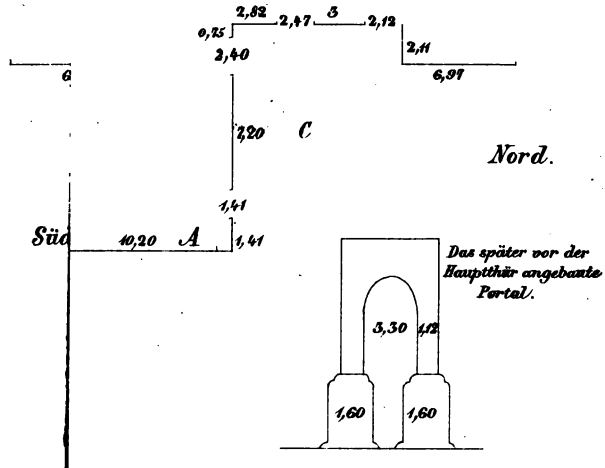
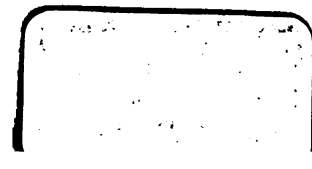
Herakles ist. Die Leiche, mit der Dionysos unterhandelt, soll von der Seite der Heimath in die Fremde durch die Orchestra unten am Logeion hin getragen werden. Der bald darauf erscheinende Charon wird an der Charonischen Stiege sichtbar, die in der Mitte des Halbkreises, den die Schauplätze bildeten, unter den Füssen der Zuschauer sich befand. Von hier aus lässt ihn Genelli im Kahne (dem Hemikyklion, einer Art Schaukelmaschine) um die Thymele fahren, indem er wahrscheinlich auf Walzen stand, und den Dionysos abholen. Während der Chor der Frösche hinter dem Kahne herzieht, fährt Charon mit Dionysos rings um die Sitzplätze herum; Xanthias dagegen muss zu Fuss zu dem Steine des Verschmachtens, den die Thymele darstellt, laufen. Sobald Dionysos im Kahne Charon's auf der andern Seite der Orchestra bei dem Eingange der Fremde angelangt ist, entweichen die Frösche durch die Charonische Stiege, Charon fährt auf dem Wege, den er gekommen ist, zurück, Xanthias findet sich bei Dionysos ein, und beide gehen nun wieder in die Orchestra hinein vorwärts, bis das Erscheinen des Chores sie veranlasst, sich hinter den Sitzplätzen auf der Seite der Fremde zu verstecken. Vom Chore über den Palast Pluton's belehrt steigen sie endlich von der Seite der Fremde her auf die Bühne*), die nun den mit Flügelgebäuden versehenen Palast Pluton's vorstelle. Auf der Bühne befinde sich an der rechten Seite ein kleiner Altar des Apollon Agyieus, und die weitere Handlung entwickle sich vor dem Palaste. Aus ihm tritt Aiakos, aus der Thür des nach der Fremdenseite liegenden Gebäudes die Dienerin der Persephone, die beiden Garköchinnen dagegen aus der rechten Parodos, wohin sie auch zurückkehren sollen. Von eben derselben Parodos her erscheint ferner nach Genelli der Chor der Mysten. Nach der Parabase sollen Xanthias und Aiakos aus der Gesindewohnung, in die sie vor derselben gegangen sind, auftreten, wie denn auch nach Beendigung des Kampfes der Tragiker das Gesinde sich dahin zurückziehen soll. Zu dem tragischen Wettkampfe lässt Genelli Pluton mit Aischylos und den übrigen zugleich erscheinen, und postirt den Thronsessel des Gottes links vor die Gesindewohnung. Am Schlusse der Handlung zieht der Chor nach der Seite der Heimath hin ab, nachdem er an der zum Logeion führenden Stiege den Aischylos abgeholt hat.

*) Auch Seeger ist der Ansicht, dass sie aus der Orchestra die Treppe hinan auf die Bühne steigen.

Geppert bemerkt (pag. 169) ganz richtig, dass diese ganze Construction der Scene auf der Annahme beruhe, dass die Komiker mit den Gegenständen der Scene selbst ihr Spiel getrieben, und demnach den Zuschauern zugemuthet hätten, die Dinge jedes Mal für das zu halten, wofür sie sie angesehen wissen wollten, während sie in der That nichts weniger als Aehnlichkeit mit dem Dargestellten hatten. Wenn aber dieser Grundsatz gegolten hätte, so sieht man nicht ein, wozu es überhaupt noch einer Decoration bedurft hätte; denn wenn die Zuschauer sich gefallen liessen zu sehen, was der Dichter gesehen wissen wollte, was sie aber in der That nicht sahen, so ist die Scenerie eine überflüssige Zuthat. Im vorliegenden Stücke reitet nach Genelli Xanthias in die Orchestra ein; später stellt sie den Acherusischen See, endlich einen Platz in der Unterwelt vor. Die Scene, die früher die Wohnung des Herakles in der Oberwelt zeigt, stellt bald darauf, ohne dass die Scenerie geändert wird, die Unterwelt mit dem Palaste Pluton's vor. Gegen all dergleichen Willkürlichkeiten Gründe vorzubringen, lohnt nicht; eben so wenig, wenn Genelli Schauspieler ohne weiteres durch die Orchestra her auftreten, in sie hinabsteigen, in der Orchestra einen grossen Theil der Handlung vor sich gehen lässt.

Mit den von Geppert (pag. 170 und 171) gegebenen Andeutungen stimme ich meist ganz überein. Wenn er die Dienerin der Persephone aus einer Seitenthür her auftreten lässt, so finde ich nur das bedenklich, dass man nicht einsieht, woher sie von der Ankunft des angeblichen Herakles, der sich beim Palaste gemeldet, etwas erfahren hat. Gegen die Verzierung der Thymele mit den Bildern des Iakchos und der Demeter muss ich mich aber aussprechen; denn es kann nicht bewiesen werden, dass die Orchestra oder irgend ein Theil derselben eine besondere dem jedesmaligen Drama angemessene Decoration erhalten hat.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.


2,82
2,47
3
2,12
0,25
2,40
2,11
6,91
7,20
C
Nord.
1,41
Süd
10,20
A
1,41
Das später vor der Hauptthür angebaute Portal.
3,30
1,12
1,60
1,60